

V. Robert Musil: Kulturkritik in dem Essay

1. Einführung

Das im einleitenden Kapitel bereits vorgestellte Problem der Gegenüberstellung von Essay und Essayismus findet im Werk Robert Musils seine eklatante Ausprägung. Dem Essayismus wandte sich die Musil-Forschung stets mit großem Interesse zu, während der Essay bis in die jüngste Zeit für gewöhnlich ein Stiefkind blieb. Ja, es wurde sogar bezweifelt, dass sich in Musils Prosa der Essay als Genre überhaupt finde.²²⁸

Trotzdem wurde *Der Mann ohne Eigenschaften* bereits von den klassischen Essay-Monographien der 60er Jahre entdeckt. Ludwig Rohner ordnete „die völkerpsychologische Studie über Kakanien“ dem besonderen Typ des in einen Roman eingebetteten Essays zu.²²⁹ Zur selben Zeit spricht Gerhard Haas jedoch im Zusammenhang mit Musils Roman von „Essayismus“. Darunter versteht er ein „andere Formen durchdringendes Gestaltungsprinzip, [...] im allgemeinen Sinne eine Aussagehaltung, die der des Essays entspricht oder ähnlich ist“.²³⁰ In dieser Definition verweisen beide Begriffe – Essay und Essayismus – noch aufeinander, was in den späteren Deutungen des Essayismus nicht mehr selbstverständlich ist.²³¹ Immerhin ist Musils Roman in der Literaturwissenschaft untrennbar mit dem Begriff des literarischen Essayismus verbunden.

Wenn seine nichtfiktionale Kurzprosa bislang unberücksichtigt blieb, berief man sich gewöhnlich auf den Autor selbst. Es war Musil, der um 1910 als Charakterzug eines literarischen Textes die Einheit von Form und Inhalt ansah und als Merkmal der wissenschaftlichen Prosa bzw. des Essays eben das Fehlen einer solchen Einheit postulierte.²³² In diesem Sinne notierte er damals über die eigenen Texte in sein Tagebuch:

228 Dies ist allerdings der Standpunkt der älteren Forschung. Dieter Bachmann verglich in seiner 1969 erschienen Monographie das essayistische Werk von Walter Benjamin, Hermann Broch und Robert Musil, und kam dabei zu der Schlussfolgerung, dass von den drei Autoren am deutlichsten Benjamin der Essaytradition zuzuordnen sei. Broch und Musil hätten dagegen eher „Abhandlungen“ oder „Traktate“ geschrieben. Der Essayismus der beiden Letzten sei eine Art Fortsetzung des wissenschaftlichen Denkens, insofern ihre Texte stets einer These verpflichtet blieben und man hinter den gegenpoligen Ideenkonstruktionen deutlich die Grundüberzeugung des Autors erkennen könne. Siehe: Bachmann, Dieter: *Essay und Essayismus*. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz: W. Kohlhammer 1969, S. 195.

229 Zu diesem Typ werden noch gezählt: die Einschübe von Hermann Broch über den Zerfall der Werte in den *Schlafwandlern*, der Krankheitsverlauf des Typhus in Thomas Manns *Buddenbrooks* und der unerhörte Tod von Karl dem Kühnen von Burgund in Rilkes *Malte-Roman*. Vgl.: Rohner, Ludwig: *Deutsche Essays*. Bd. I. Neuwied / Berlin: Luchterhand 1968, S. 23.

230 Haas, Gerhard: *Essay*. Stuttgart: Metzler 1969, S. 4.

231 Vgl. Ernst, Christoph: *Essayistische Medienreflexionen. Die Idee des Essayismus und die Frage der Medien*. Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 21ff.

232 „Vom Wesentlichen aus gesehen deckt sich der Gehalt des Ganzen hier nicht mit der Form. Obwohl es nur mittels Einheiten von Form u Inhalt möglich ist ihn zu umschreiben. Das Bild, der Ton der Diction, der Hiatus u. alles Irradiierende der Form ist im Einzelnen wichtig, dazwischen aber auch Gedanken von sachlicher Bedeutung. Form u Inhalt treten hier teilweise aus einander“. Musil, Robert: [Form und Inhalt] (Ohne Titel – um 1910). In: Ders: *Gesammelte Werke*.

„Herausgabe meiner Essays. Titel: Umwege. Die veröffentlichten Aufsätze haben zufällige Anlässe, deshalb auch zufällige Form. Sie zu sammeln widerstrebt mir.“²³³ Etwa vier Jahre später, im Fragment *Über den Essay* scheint er von diesem Genre – allerdings unter einem anderen Aspekt – schon eine viel bessere Meinung zu haben. Nicht dass er jetzt dessen „Unordentlichkeit“ bejahren würde – er muss jedoch zugeben: „[...] es gibt Gebiete, die eine [weitreichende geistige] Ordnung nicht zulassen.“²³⁴ Und auch wenn er 1918 über den Zeitschriftenredakteur und Publizisten Franz Blei einen ausgesprochen zustimmenden Text verfasste, in dem dieser geradezu als Essayist gewürdigt wurde, fokussierte sich die Musil-Forschung hartnäckig auf das Phänomen des Essayismus in *Der Mann ohne Eigenschaften*. Im Gegensatz dazu galten Musils Essays etwa bis zur Jahrtausendwende, ebenso wie seine Kritiken, Notizen und Tagebucheinträge, hauptsächlich als „Paratexte“ zu seinem Hauptwerk, wie dies oft dem Lebenswerk hervorragender Schriftsteller – so auch dem Werk Hofmannsthals – widerfuhr.²³⁵

1.1 Überblick über die Forschung zum Musilschen Essayismus

Bei der Erörterung des Musilschen Essayismus wurde fast allein der Großroman beachtet, wobei als Schlüsseltext dessen das 62. Kapitel *Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus* angesehen wurde. Geht man von dem hier zu lesenden Erzählerkommentar aus, so wird eine Definition gegeben, die das Phänomen des Essayismus als eine Art instinktives Ablehnen von System und Ordnung begreift:

Es gab so etwas in Ulrichs Wesen, das in einer zerstreuten, lähmenden, entwaffnenden Weise gegen das logische Ordnen, gegen den eindeutigen Willen, gegen die bestimmt gerichteten Antriebe des Ehrgeizes wirkte, und das hing auch mit dem seinerzeit von ihm gewählten Namen Essayismus zusammen.²³⁶

Würde man unter Essayismus ausschließlich diese defensive Haltung verstehen, ginge ein bedeutender Teil seines Potentials verloren, ist doch der Roman selbst, einschließlich seiner Hauptfigur, ein großartiger Versuch, die herrschenden hohlen Ideologien der damaligen Zeit, wie etwa den Patriotismus, durch neue Denkmöglichkeiten abzulösen.

Hg.von Alfred Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1978. Bd. 8, S. 1299–1303, hier S. 1300. Im Weiteren werden die Abkürzung GW, die Bandnummer und die Seitenzahl im laufenden Text in Klammern verwendet.

233 Musil, Robert: Tagebücher. Hg.von Alfred Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1976, Bd. I, S. 260.

234 Musil, Robert: [Über den Essay]. In: GW Bd. 8, S. 1334–1337, hier S. 1335.

235 Nübel, Birgit: Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin / New York: de Gruyter 2006, S. 30.

236 Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 253.

Die Diskrepanz zwischen dem innerhalb der Romanwelt explizierten und dem oben zitierten bzw. mit der Romankonzeption vertretenen Essayismus-Begriff spiegelt sich in Hans-Joachim Piepers Unterscheidung der Arten des Musilschen Essayismus wider. Er stellt dem „induktiven“ Essayismus Ulrichs, welcher scheitern müsse, den „performativen“ des Romans gegenüber, welcher insofern erfolgreich sei, als er alle Überzeugungen, auch die der Hauptfigur, zu relativieren imstande sei.²³⁷

Der so verstandene Essayismus hat mit seiner Doppelbödigkeit Gültigkeit für *Den Mann ohne Eigenschaften*, ist jedoch auf das ganze schriftstellerische Œuvre nur bedingt anwendbar. In den Definitionsversuchen dieses Begriffs kommt mehrmals auch die Beschränkung des Essayistischen auf das Moment der Abweichung bzw. der Differenz vor, was gerade mit Blick auf Musils intellektuelle Vielseitigkeit eine weitere Präzisierung erforderlich macht.²³⁸ Geoffrey C. Howes spricht von einem „Abweichen vom herrschenden Diskurs“, wobei es nicht allein bei der Negierung des Bestehenden bleibe, sondern das Abweichen mit der Herstellung neuer Diskurszusammenhänge einhergehen sollte. Howes erklärt, wie dies funktionieren soll:

Der Essayismus bringt die verschiedenen Diskursarten zusammen, aber nicht etwa, um sie gegenseitig durch ihre komplementären Stärken zu unterstützen, sondern um durch ihre kollektiven Schwächen diejenigen Regionen der Wirklichkeit durchblicken zu lassen, die von den bisherigen begrifflichen und darstellenden Systemen nicht erfassbar sind.²³⁹

Der Gewinn des essayistischen Verfahrens soll demnach darin bestehen, dass man durch die Erweiterung des eigenen Erkenntnishorizonts dazu angeregt wird, das frühere unreflektierte Verhältnis zur gegebenen Wirklichkeit zu überprüfen.

Als Leitgedanken haben auch die meist zitierten Essayismus-Konzepte den Anspruch auf Interdiskursivität aufrechterhalten. Eines der namhaftesten unter ihnen, die Monographie von Wolfgang Müller-Funk, operiert mit der historischen Essay-Tradition. Von den verschiedenen Denk- und Verfahrensweisen der ersten Essayisten ausgehend, werden von ihm zwei unterschiedliche Texttypen einander gegenübergestellt: das „Experiment“ bei Montaigne und die „Erfahrung“ bei Bacon. Nach Müller-Funk kann der Montaigne'sche Skeptizismus als Grundlage des modernen Essayismus gelten, während

237 Pieper, Hans-Joachim: Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002, S. 27.

238 Siehe Stanitzek, Georg: Abweichung als Norm? Über Klassiker der Essayistik und Klassik im Essay. In: Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. (DFG-Symposion 1990). Stuttgart / Weimar: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 594–615, bzw. in dem einleitenden Kapitel dieses Buches die Auseinandersetzung mit Christoph Ernst (2005).

239 Howes, Geoffrey C.: Ein Genre ohne Eigenschaften. Musil, Montaigne, Sterne und die Essayistische Tradition. In: Brokoph-Mauch, Gudrun (Hg.): Robert Musil: Essayismus und Ironie. Tübingen: Francke 1992, S. 1–11, hier S. 2.

Bacons Streben nach Klarheit und Eindeutigkeit eher mit dem Argumentationsmodus der wissenschaftlichen Abhandlung verwandt ist.

Bei Müller-Funk steht auch Musils Essayismus in der Tradition Montaignes, insofern als diese reine „Überbietung des szientischen Erfahrungsbegriffs durch einen kompromißlosen Experimentalismus“ sei.²⁴⁰ In dieser Definition erscheint der Essayismus als ein interdiskursives Verfahren, welches bei einem Intellektuellen wie Ulrich gewisse „Freiräume“ zu eröffnen vermag: „Beweglichkeit, spielerischen Gestus, perspektivischen Blick, der die Dinge in ihrem konkreten Kontext erfasst, Mut zur Unsicherheit und zur Vorläufigkeit, Verzicht auf feste Identität und auf die Vorstellung, sich zu besitzen“.²⁴¹

Die Möglichkeit des Individuums, sich solche Freiräume zu schaffen, steht in der Forschung zum Musilschen Essayismus noch bis in die 1990er Jahre im Vordergrund.²⁴² Später – wahrscheinlich spielte dabei die fortschreitende Etablierung der Kulturwissenschaften eine Rolle – wurde die Selbstbestimmungsproblematik durch die Frage der Wissensparadigmen in den Hintergrund gedrängt.

Musils ewiges Dilemma, ob der exakt-naturwissenschaftliche oder, als Gegenteil davon, der intuitiv-emotionale Weg eher gangbar sei und ob sich die beiden versöhnen ließen, beschäftigt in den letzten Jahren die Essayismus-Forschung am intensivsten. Dafür spricht allein die Schwerpunktsetzung der neuesten einschlägigen Arbeiten: Anette Gies behandelt Musils Roman unter dem Zeichen des „Sentimentalen Denkens“, Barbara Neymeyr bezeichnet den Versuch des österreichischen Autors als „emotio-rationale Literatur“. Gemeinsam ist diesen interdiskursiven Deutungen, dass sie trotz des paradox anmutenden Titels den Akzent auf Musils naturwissenschaftliche Vorbildung legen und seine Dissertation über Mach als Beweis dafür anführen, dass eine solche Einstellung im gesamten Werk dominiere. Gegenüber der Vorherrschaft des Exakt-Naturwissenschaftlichen wird dem Intuitiv-Emotionalen eher eine korrektive Funktion zugesprochen, die dazu dienen solle, Einseitigkeiten vorzubeugen.

Dieselbe Hierarchie der Erkenntnismöglichkeiten scheint man auch bei der Bewertung des Musilschen Essayismus zu beobachten.²⁴³ So plädiert Neymeyr für die Wissen-

240 Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 13.

241 Ebd.

242 Vgl. noch: Schärf 1999, S. 25f.

243 Vgl. Gies, Anette: Musils Konzeption des „Sentimentalen Denkens“. „Der Mann ohne Eigenschaften“ als literarische Erkenntnistheorie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 92.: „Der Einfluss der exakten Wissenschaft, wie sie u.a. von Mach vertreten wurde, ist nicht nur die Basis des ersten Kapitels, sondern des gesamten Romans und findet seinen Ausdruck in Musils Definition des Essays. Der Essay ist einerseits verwendete Form und wird zur Folie, als Richtschnur auf dem Weg zu einem exakten Leben benutzt. Andererseits verkörpert er die funktionale Ausgestaltung eines Gedankens in der Literatur und kennzeichnet die experimen-

schaftlichkeit, wenn sie Musils Werk generell als „Kritik am Antirationalismus“ seiner Zeit auffasst.²⁴⁴ Im Unterschied zur älteren Forschung beschränkt sie sich jedoch nicht allein auf den Roman, sondern bringt auch den einzelnen Essays reges Interesse entgegen, wobei sie Wechselwirkungen zwischen Musils literarischem Werk und seiner Essaytheorie entdeckt.

In der Debatte über Essay und Essayismus bei Musil nimmt Christoph Ernst eine eigenartige Zwischenposition ein. Dem Genre Essay gesteht er in seiner Monographie zwar zu, dass diesem die essayistische Haltung prinzipiell nicht inhärent sein müsse. Im Falle Musils erkennt er jedoch eine Ausnahme und stellt eine eindeutige Beziehung zwischen dem Essayverständnis und dem Essayismus-Begriff desselben her.²⁴⁵ Schließlich soll auch noch die Arbeit von Massimo Salgaro erwähnt werden, in der zwischen dem Essay und dem Essayismus ein textgenetischer Zusammenhang hergestellt wird.²⁴⁶

1.2 Musils Essays in der Forschung

Im Umfeld der Beschäftigung mit Musils Ansichten findet man mehrere Einzeldarstellungen zu dessen Essays, wobei die verschiedenen Forscher den Fokus entweder auf seine ideologisch-politischen Äußerungen oder sein ästhetisches Konzept legten. Beschäftigte man sich mit ersterem Bereich, so konzentrierte man sich auf die beiden Essays *Die Nation als Ideal und Wirklichkeit* (1921) und *Das hilflose Europa oder die*

tellen Erfolge der Erkenntnis. Die Möglichkeiten, die dem Schriftsteller mit der Form des Essays eröffnet werden, sind in erster Linie, einen Sachverhalt von vielen Seiten zu beleuchten und die verschiedenen Einflüsse, die hinter den einzelnen Erscheinungen konstatiert werden, aufzuzeigen (Vgl. MoE, 250). Damit fährt Musil in zweifacher Hinsicht auf der Machschen Schiene: Zum einen ist das Werk formal funktional angelegt, da die essayistische Form keine einseitigen und eindeutigen Ursachenzuschreibungen zulässt, sondern ein funktionales Geflecht von Beziehungen stellt. Zum zweiten wird anhand dieser Form eine inhaltliche Aussage getroffen, die das mechanische Weltbild durch ein funktionales ersetzt.“

244 Neymeyr, Barbara: „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“. Robert Musils Konzept einer „emotio-rationalen“ Literatur im Kontext der Moderne. In: Becker, Sabine / Kiesel, Helmut (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin / New York: de Gruyter 2007, S. 199–226, hier S. 203.

245 „Musils emphatischer Essaybegriff, der Essay als Erfahrung, rekurriert über seinen Bezug auf den gattungstheoretisch-formalen Essaybegriff als Form ‚zwischen‘ den Darstellungs- bzw. Erfahrungsbereichen – bietet Musil aber die Möglichkeit, den Essay als Darstellungsverfahren im Essayismus zurückzugewinnen.“ In: Ernst 2005, S. 126.

246 Salgaro, Massimo: *Die Geburt des Musilschen Essayismus aus den Formen des Essays*. In: Brambilla, Marina Marzilla / Pirro, Maurizio (Hg.): *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum*. Amsterdam / New York: Rodopi 2010 (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 74), 2010, S. 261–280.

Reise vom Hundertsten ins Tausendste (1923).²⁴⁷ Lag der Fokus auf diesem Bereich, so interessierte man sich vor allem für *Geist und Erfahrung* (1921) und *Ansätze zu einer Neuen Ästhetik* (1926). Gerade im Falle dieser konstatiert man, dass die Essays verstärkt als Hilfstexte zur Rekonstruktion der Musilschen Ästhetik²⁴⁸ – welche in der neuesten Literaturwissenschaft zunehmend als paradigmatisch für die literarische Moderne gilt – herangezogen werden.²⁴⁹ Diese beiden Aspekte resümierend, schreibt Neymeyr:

Immer wieder fallen markante Analogien zwischen Musils Essaykonzept speziell und seiner Literaturtheorie generell auf. Einerseits können seine Thesen zur Literatur totum pro parte auch für den Essay Geltung beanspruchen, andererseits scheint die Essayistik mitunter pars pro toto für die Literatur schlechthin einzutreten.²⁵⁰

Von den neueren Arbeiten, die diese Richtung eingeschlagen haben, soll Olav Krämers Dissertation zu Musils „Denken“ erwähnt werden, in der die Essays zwischen dem „Ratioiden“ und dem „Nicht-Ratioiden“ verortet werden. Anders als die zuletzt besprochenen Forschungsarbeiten schreibt jedoch Krämer keinem der beiden Pole eine Vorrangstellung zu.²⁵¹

Bei der Untersuchung von Musils Poetologie gilt es auch auf die klassische deutsche Essayforschung einzugehen, die, angefangen bei Georg Lukács und später auch bei Adorno, danach strebte, die Phänomenologie des Essays zu bestimmen. Ausgehend von deren Texten, versuchten die späteren Vertreter der Literaturwissenschaft, das Essayproblem auf theoretischer Ebene zu lösen, wobei in den Vergleich der maßgebenden Essaykonzepte hin und wieder auch Musils Beitrag *Über den Essay* mitbezogen wurde. Als Beispiel dafür kann man den komparatistischen Beitrag des namhaften Germanisten Karl Heinz Bohrer nennen. Während er die Metaessays von Lukács, Adorno und Max Bense als „Kulturkonservativismus“ abstempelt, lobt er

247 Siehe dazu die Beiträge von Klaus Amann; z. B. Ders.: Robert Musil – Literatur und Politik. Mit einer Neuedition ausgewählter politischer Schriften aus dem Nachlass. Reinbek: Rowohlt 2007.

248 Siehe Ernst 2005, S. 120: „Musils Denkwege reflektieren den Essay als Metapher für eine poetologische Aussage.“

249 Nübel 2006, S. 40.

250 Neymeyr 2007, S. 206.

251 „Konstitutiv für den Essay ist nach Musil die gedankliche Auseinandersetzung mit Gegenständen des nicht-ratioiden Gebiets, die Bemühung um eine ‚Artikulation‘ des Gefühls durch den Verstand. Dass es der Verstand ist, mit dessen Hilfe im Essay die Phänomene des nicht-ratioiden Gebiets beleuchtet werden, dürfte sich darin zeigen, dass nach Musil auch im Essay analysiert, unterschieden, verglichen und argumentiert werden sollte. An anderen Stellen hingegen liegt er den Akzent mehr darauf, dass die Gedanken eines Essays, da sie nicht ratioider Natur sind, aus einer engen Verbindung mit Gefühlen und persönlichen Erfahrungen und vom Leser nicht nur intellektuell und sachlich nachvollzogen, sondern wiedererlebt werden können.“ In: Krämer, Olav: Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry. Berlin / New York: de Gruyter 2009, S. 174.

den Essayismusbegriff Musils, da dieser der Intuition besondere Bedeutung beimaß, als vorbildhaft.²⁵²

Mit Bohrer polemisierend, arbeitet Neymeyr – mit einem Seitenblick auf Lukács – wesentliche Gemeinsamkeiten zwischen den Essaykonzepten Adornos und Musils heraus, wobei sie bei beiden die Auflehnung gegen das reine Systemdenken hervorhebt.²⁵³ Darüber hinaus spricht sie die Literarizität beider essayistischen Texte an – was im Zusammenhang mit einem Musil-Essay eine bis dahin neue Feststellung war.²⁵⁴ Immerhin gibt es nur wenige Arbeiten, welche die Essays auch auf ihren literarischen Charakter hin untersuchen. Einen herausragenden Platz nimmt in dieser Hinsicht zweifelsohne Birgit Nübels umfangreiches Werk ein. In diesem monographischen Rahmen findet auch die Textstruktur Beachtung, was einen bisher vermissten Ansatz darstellt. Nach Nübels Auffassung tritt der Essay „[...] als literarische Form [auf], die zwischen den Texten steht und die aufgrund ihrer expliziten und impliziten Verweisstruktur als hochgradig intertextuell bezeichnet werden kann“.²⁵⁵ Demnach folgt Nübels Analyse einerseits der Methode der Intertextualität, sucht andererseits aber auch, dem Prinzip der Interdiskursivität gerecht zu werden, indem im Anschluss an frühere Forschungsarbeiten „Essayistisches Denken“ als Fortsetzung der Wissenschaft mit anderen Mitteln“ verstanden wird.²⁵⁶

2. Musil über den Essay

2.1 Die theoretischen Schriften

Die Einzeltexte, in denen sich Musil intensiv mit dem Wesen des Essays auseinandersetzte, lassen sich in zwei Kategorien einordnen: Entweder sind sie theoretische Erörterungen wie die kurzen fragmentarischen Skizzen *Form und Inhalt* (1910) und *Über den Essay* (1914) oder sie stellen – wie die beiden Blei-Aufsätze aus den Jahren 1918 und

252 Bohrer, Karl Heinz: Ausfälle gegen die kulturelle Norm. Erkenntnis und Subjektivität – Formen des Essays. In: Literaturmagazin 6. Die Literatur und die Wissenschaften. Hg. von Nicolas Born und Heinz Schlaffer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, S. 15–28, hier S. 24. Verglichen werden außer dem vorhin genannten Essay von Musil *Der Essay als Form* von Adorno bzw. *Über den Essay* und seine Prosa von Max Bense.

253 Neymeyr, Barbara: Utopie und Experiment. Zur Konzeption des Essays bei Musil und Adorno. In: Euphion (2000), H. 1, S. 79–111, hier S. 108ff.

254 „Eine Mehrzahl literarischer Gestaltungsmittel findet sowohl bei Musil als auch bei Adorno Anwendung: Eine assoziative Gedankenführung, die Abschweifungen und Perspektivenwechsel zuläßt und Variationen beim Umkreisen von Themenkomplexen ermöglicht, ist für den Experimentalcharakter des Essays ebenso typisch wie der gezielte Einsatz von Ironie, Provokation und gezielter Pointierung.“ Ebd., S. 101.

255 Nübel 2006, S. 43.

256 Ebd., S. 146–216.

1931 – richtige Metatessays dar, in denen das Programm Musils zum Essay überhaupt seine Umsetzung findet. Im Folgenden werden zunächst die Skizzen der ersten Kategorie vor dem Hintergrund von Musils Essayverständnis analysiert.

Was Musils Bestimmung des Essays anbelangt, so lässt sich etwa um 1914 eine Zäsur ziehen. Bereits um 1910 steht für ihn in *Form und Inhalt* die Unterschiedlichkeit der wissenschaftlichen und der künstlerischen Tätigkeit fest; denn die beiden haben es ja mit unterschiedlichen ‚Gebieten‘ zu tun. Auf dem Gebiet der ersteren geht es um „Wahrheiten, Allgemeinverbindlichkeiten und Objectivitäten“, wohingegen das Gebiet der letzteren „Gedanken, Gefühle und Empfindungen“ umfasst. (GW 8, S. 1302.) Die Innovationskraft der Kunst – die sich als „Eroberer“ auf Gebiete begibt, wohin ihr die Wissenschaft möglicherweise „nie folgen kann“ – gestand Musil dem Essay zunächst nicht zu. Bei seiner Verortung dient ihm immer wieder die Wissenschaft als Bezugspunkt: In der Skizze *Form und Inhalt* erlaubt er dem Essay, sich in dem Maße von der wissenschaftlichen Prosa zu entfernen, wie das aufgeworfene Thema nicht mit wissenschaftlicher Genauigkeit zu bestimmen sei. Das Kriterium für einen Essay sei nicht eine besondere Art, sich dem Gegenstand zu nähern, sondern die Indefinitheit des Gegenstandes, welcher sich nicht richtig erfassen, sondern höchstens umschreiben lasse oder um welchen man gar nur „rundherumschreiben“ könne. Das Ergebnis dieses Verfahrens erscheine allerdings zweifelhaft: „Was sich heraushebt, ist ein etwas verwischtes Bild eines Eingehüllten“. (GW 8, S. 1300.)

Die bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnten Vorbehalte Musils gegenüber dem Essay waren der Ansicht geschuldet, dass es ihm an Einheit von Form und Inhalt ermangele. Eben dieses Charakteristikum ließe sich an dieser Stelle von Musils Ausführungen als Problematik des Themas verstehen. Im nächsten Schritt der Skizze scheint jedoch Musil bereit anzuerkennen, dass die Probleme, welche in der Literatur bearbeitet werden, nicht in die Sachprosa, sondern gerade den Essay gehören. Es beschäftigt ihn nun die Frage, ob er sich für den Essay oder die Literatur entscheiden soll, wenn schon ersterer durchaus berechtigt zu sein scheint, Lebensprobleme zu behandeln:

Man spricht Gedanken im Roman od. in der Novelle nicht aus, sondern läßt sie anklingen. Warum wählt man dann nicht lieber den Essay? Eben weil diese Gedanken nichts rein Intellektuelles sind sondern ein Intellektuelles verflochten mit Emotionalem. Weil es mächtiger sein kann solche Gedanken nicht auszusprechen sondern zu verkörpern. (GW 8, S. 1301.)

Trotz der Schwankungen in der Definition der Begriffe, die im Verlauf des Textes zu verzeichnen sind, ist eines klar: Musil hält den Essay um diese Zeit deshalb für unzulänglich, weil dieser für ihn noch unlösbar mit dem Kompetenzbereich des Verstandes verbunden ist. In dieser Konzeptionsphase der *Vereinigungen* – allein die lange Entstehungszeit ab etwa 1908 dürfte davon zeugen – steht ihm als schwierigste noch zu

lösende Aufgabe bevor, das Gedanklich-Intellektuelle in die Literatur hinüberzuretten. 1912 schreibt er in dem *Profil eines Programms*: „Aller seelische Wagemut liegt heute in den exakten Wissenschaften: Nicht von Göthe, Hebbel, Hölderlin werden wir lernen, sondern von Mach, Lorentz, Einstein, Minkowski, von Couturat, Russel, Peano.“²⁵⁷

In derselben programmatischen Schrift verschließt er sich den „Zwitterreizen des Essays“, wenn es um Bereiche geht, „die sich wissenschaftlich nicht erledigen lassen“ (GW 8, S. 1317.) Diese werden von ihm allein der Kunst vorbehalten. Essay und Kunstwerk sind für ihn demnach noch immer grundverschiedene Äußerungsformen des Geistes.

Wenn diese Ansichten innerhalb von zwei Jahren beträchtliche Veränderungen erfahren, wie sich dies in der Skizze *Über den Essay* (1914) zeigt, so scheint es nahelegend, diesen Wandel auf seine Begegnung mit Georg Lukács' Essayband *Die Seele und die Formen* zurückzuführen.²⁵⁸ Diese Essaysammlung erschien 1911 in Berlin und wurde im deutschen Sprachraum sehr positiv aufgenommen: Rezensiert wurde sie in über einem Dutzend Zeitschriften, darunter zweimal in der *Österreichischen Rundschau* (1912 und 1913).²⁵⁹

Wurde oben bei dem kurzen Überblick über die Fachliteratur der Fokus auf die Unterschiede in den Essaykonzepten Musils und Lukács' gelegt, so soll jetzt das Augenmerk auf den Gemeinsamkeiten liegen, entstanden doch beide in einer einmaligen zeitlichen und räumlichen Nähe, was für sich schon einen bestimmenden Einfluss des Kontextes nahelegt. Bei dem Vergleich ihrer Ansichten sollen also als konzeptuelle Grundlage die Texte *Über Form und Wesen des Essays* (1910) von Lukács und *Über den Essay* (1914) von Musil herangezogen werden. Bereits der Grundkonstellation kann man eine kaum zu überschätzende Bedeutung beimessen, insofern als beide Autoren den Essay zwischen Kunst und Wissenschaft verorten; ja, die Klärung, worin sich die beiden unterscheiden, ist bei beiden Ausgangspunkt der Erörterung. Die Wissenschaft soll in ihren Texten gleichsam für die „Zusammenhänge“ (Lukács) bzw. die „Verknüpfung“ (Musil) von „Tatsachen“ (Lukács/ Musil) zuständig sein, die Kunst für „Seele und Schicksale“ (Lukács) bzw. „den Zufallsweg der Handlung“ eines Menschen (Musil).²⁶⁰

257 Musil, Robert: *Profil eines Programms*. In: GW 8, S. 1315–1322, hier S. 1318.

258 Birgit Nübel weist darauf hin, dass Oskar Maurus Fontana, den Musil 1914 kennenlernte, den Band von Lukács in seinem Tagebuch als „Musillektüre“ bezeichnet. Vgl: Nübel, Birgit: „Totalität“ und „relative Totale“. Randbemerkungen zu Georg Lukács und Robert Musil. In Helmes, Günter / Martin, Ariane (Hg.): *Literatur und Leben: Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne*. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002, S. 213–233, hier S. 214.

259 Musil veröffentlichte ab 1912 mehrere Beiträge in Franz Bleis Zeitschrift *Der lose Vogel*, in der 1913 eine kurze Rezension des Redakteurs über Lukács' Essayband – ohne Titel – erschien. Vgl. Bendl, Júlia / Tímár, Árpád (Hg.): *Der junge Lukács im Spiegel der Kritik*. Budapest: MTA Filozófiai Intézet / Lukács Archivum 1988, S. 284.

260 Vgl. Lukács, Georg: *Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper*. In: SF, S. 7. bzw. Musil, Robert: [Über den Essay]. In: GW 8, S. 1334–1337, hier 1334f.

Der zweite Punkt des Gedankengangs betrifft die Stellung des Essays zu diesen definitiv abgegrenzten Bereichen des Geistigen, und hier ist bei Musil eine wesentliche Neuorientierung zu beobachten, welche vermutlich Lukács geschuldet ist.²⁶¹ Kreisten in den früheren Schriften die Überlegungen zum Essay stets um die Wissenschaft, so wird dieser jetzt auch der Kunst angenähert. Die Annäherung an die Kunst vollzieht sich allerdings nicht in dem Maße wie bei Lukács, doch alle Bestrebungen des letzteren zielten vor allem darauf, den Essay als eigenständige Kunstform zu etablieren. Eine grundlegende Gemeinsamkeit besteht aber in der Hinsicht, dass bei beiden die Kunst ‚die Materie‘ für den Essay liefert und dies dann dem Essay (und gleichzeitig ja auch der Kunst) den Lebensbezug sichert.

Als besondere Tätigkeitsfelder des Essayisten erwähnen sowohl Lukács als auch Musil – neben dem gewohnten Themenbereich der Kunst – bestimmte geistige Erlebnisse. Lukács erfasst sie als komplexe Erkenntnisbereiche, an denen Rationales und Emotional-Seelisches in einer unauflöslichen Verbindung beteiligt sind:

Es gibt also Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden können und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen [...] Die Intellektualität, die Begrifflichkeit ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Lebensprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens. (SF, S. 15.)

In ähnlicher Weise beruft sich Musil auf den untrennbaren Zusammenhang von mentalen und emotionalen Prozessen: „Der Mensch denkt nicht nur, sondern fühlt, will, empfindet, handelt [...] Wenn uns ein Gedanke ergreift, umstürzt usw., so tut er auf dem sentimental Gebiet das, was eine revolutionäre Erkenntnis auf dem rein rationalen tut.“ (GW 8, S. 1336.)

Bei der Charakterisierung des essayistischen Denkens kommt er immer wieder auf dessen Verwandtschaft mit dem intuitiven Erkennen zurück:

Dieses plötzliche Lebendigwerden eines Gedankens, dieses blitzartige Umschmelzen eines großen sentimental Komplexes (eindringlichst versinnlicht in der Pauluswerdung des Saulus) durch ihn, so daß man mit einmal sich und die Welt anders versteht. (GW 8, S. 1336f.)

Lukács spricht nicht von Intuition, sondern von Suggestion, welche aber auf einem ähnlichen Wirkungsmechanismus beruht wie jene: Beide setzen eine intensive seelische Erfahrung als Grundlage der essayistischen Darstellungsweise voraus.

Essayistisches Schreiben führt sowohl für Lukács als auch für Musil zur Aufhebung der wissenschaftlichen Wahrheit. Die Suche nach Wahrheit wird zwar als Idee

261 Abweichend von der hier vertretenen Meinung glaubt Nübel, dass nach Lukács' Verständnis, anders als für Musil, der Essay „keine Übergänge“ zwischen Kunst und Wissenschaft schaffe. Siehe: Nübel 2006, S. 152.

aufrechterhalten, nicht mehr aber die szientistische Vorstellung von der Objektivität dieser Wahrheit. Nach Lukács Meinung ist es „nicht möglich, daß zwei Essays einander widersprechen“. (SF, S. 25.) Musil ersetzt den Maßstab der Wahrheit unter Berufung auf Maeterlinck durch den der „Wahrscheinlichkeit“. (GW 8, S. 1335.) Und wenn Musil schließlich im Essay auf eine „Totallösung“ verzichtet und sich darin „mit einer Reihe von partikularen“ offensichtlich zufrieden gibt, ist diese Selbsteinschränkung von der Lukács'schen Position gar nicht weit entfernt. (GW 8, S. 1335.) Lukács nennt schließlich und endlich den Essay einen „Vorläufer“, er schätzt aber dieses Vorläufertum höher als „die kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit“. (SF, S. 36.)

Am Ende tritt zweifellos ein großer Gegensatz zwischen den beiden Essaykonzepten zutage: Bei Lukács läuft der Gedankengang doch auf die Postulierung eines letzten Ideals, eines unantastbaren ästhetischen Systems, hinaus, während sich Musil in seiner kurzen Skizze über die Grenzen und Möglichkeiten des Essays nicht hinauswagt. Andererseits erscheint es unerlässlich, in diesem Zusammenhang den Anfangssatz seines theoretischen Versuchs anzuführen: „Für mich knüpfen an das Wort Essay Ethik und Ästhetik.“ (GW 8, S. 1334.) Diese unvermittelte Verbindung beider Begriffe klingt allzusehr nach Lukács, wobei nicht an die von diesem explizierte Essaytheorie zu denken ist, sondern an die Gesamtkonzeption von *Die Seele und die Formen*.

Auch wenn sich zwischen Lukács' und Musils frühem Essayverständnis wesentliche Verwandtschaftsbeziehungen ausmachen lassen, fällt doch nicht der Name Lukács, wenn Musil seine essayistischen Vorbilder nennt. Stattdessen führt er andere an: Denker und Philosophen wie die Stoiker, die Mystiker, sodann Emerson, Taine, Dilthey, mehrere Romantiker, darunter Schieiermacher, Schelling und Hegel, seine Zeitgenossen Maeterlinck und natürlich Nietzsche.

2.1.1 Exkurs über Musils geistige Vorbilder

Das frühromantische Erbe bei Musil wurde von zahlreichen Forschern schon früh nachgewiesen. Jochen Hörisch verglich die frühromantische Poetologie und den *Mann ohne Eigenschaften*,²⁶² Gerhard Meisel sah in dem Schlegelschen Gedanken der Universalpoesie eine Parallele zu Musils Ansicht vom Erkenntnisgewinn durch Kunst.²⁶³ In Bezug auf den Erzählband *Vereinigungen* hob Karl Corino die Prägung durch Novalis

262 Hörisch, Jochen: Selbstbeziehung und ästhetische Autonomie. Versuch über ein Thema der frühromantischen Poetologie und Musils *Mann ohne Eigenschaften*. In: Euphorion (1975), H. 3, S. 350–361.

263 Meisel, Gerhard: Liebe im Zeitalter vom Menschen: das Prosawerk Robert Musils. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 28.

hervor.²⁶⁴ In diesem Zusammenhang dürfen auch die ausgedehnten Untersuchungen von Michiko Mae nicht unerwähnt bleiben, in denen hinsichtlich der Liebesauffassung eine Analogie zwischen der Frühromantik und Musil, genauer gesagt, zwischen Friedrich Schlegels *Lucinde* und der Erzählung *Die Vollendung der Liebe* erarbeitet wird.²⁶⁵

Musils Interesse an der frühromantischen Literatur lässt sich bereits um die Jahrhundertwende nachweisen. Im dritten Heft der Tagebücher, welches die Jahre 1899 bis 1905 umfasst, ist seine Novalis-Lektüre an mehreren Stellen belegt. Die Romantik-Studien erreichen dann ihre höchste Intensität im elften Tagebuchheft, das aus dem Jahre 1905 stammt. Über seine Beweggründe notierte dort Musil Anfang April Folgendes:

Die Bilanz zwischen Bewußtem und Unbewußtem in korrektem Sinne muß notwendigerweise einmal gezogen werden, und es wäre möglich, daß das Resultat (wenn man den Anteil des überlegenen, konstanten Faktors gegen das Andere in uns hält) ein überraschendes sei.

Vorher muß man aber die beredeten Data gesichert haben. Da ich augenblicklich nicht reich an solchen Erkenntnissen bin, so ist meine Aufgabe bei der Romantik und Mystik in die Lehre zu gehen. Die einzige kritische Tätigkeit ist dabei, ihre Ideen auf den rein sentimental Gehalt zu reduzieren, d. h. das abzuschneiden, was unter einem gewissen Gesichtspunkt, etwa dem der Schellingschen Naturphilosophie, möglich ist.²⁶⁶

Sein Tagebuch zeigt, dass er damals den *Heinrich von Ofterdingen* las und die berühmte Romantik-Monographie von Ricarda Huch gründlich studierte. Aus Musils Exzerpten lässt sich darauf schließen, dass ihn 1905 vor allem folgende Themen beschäftigten: die Grenzen der Erkenntnis nach dem Verständnis Kants, die Motivation für das Handeln des Menschen und die Problematik der Seele. Es war also die vorhin angesprochene Problematik. Offenbar bot ihm die zeitgenössische Essayistik und Literatur dafür keine befriedigenden Lösungsansätze. Eben mit Berufung auf die Kunstvorstellung der Frühromantiker kritisierte er unter dem Aspekt der Seele-Problematik – wie sein Tagebuch zeigt – an den Schriften des italienischen Modeschriftstellers Gabriele D'Annunzio einen Mangel an „Durchgeistigung der Sinnlichkeit“.²⁶⁷

264 Corino behauptet, schon der Titel *Vereinigungen* sei „eine Huldigung an Hardenberg, dessen Schriften man kaum aufschlagen kann, ohne auf den Begriff der Vereinigungen zu stoßen und der vereinigen für eine der Hauptaufgaben des Dichters hält.“ In: Corino, Carl: Robert Musils „Vereinigungen“. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe. München / Salzburg: Wilhelm Fink Verlag 1974 (= Musil-Studien, Bd. 5), S. 406.

265 Michiko, Mae: Motivation und Liebe. Zum Strukturprinzip der Vereinigungen bei Robert Musil. München: Wilhelm Fink Verlag 1988 (= Musil-Studien, Bd. 18), S. 230–231.

266 Musil, Robert: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976. Bd. I, S. 139.

267 Ebd., S. 140. Vgl. noch: „Zum Verständnis des Modernen: [...] Wie würden sich die Jenenser etwa zu D'Annunzio stellen? Sie würden das mentale an ihn vermissen. Seine Sinnlichkeit möglicherweise gemein finden.“ Ebd., S. 139.

Einige Monate später las er mit großem Interesse den langen Aufsatz *Die Entfaltung der Seele durch die Lebenskunst* der Engländerin Ellen Key. Seine Bedenken nahmen jedoch immer mehr zu, da Ellen Key, wie Musil meinte, doch „gegen die Vernunft polemisiert“.²⁶⁸ Die erwähnten Lektürekomentare sowie weitere Äußerungen deuten darauf hin, dass Musil im Komplex der Seele dem Verstand eine größere Rolle beimaß. Er hielt ihn für entwicklungsfähiger als die emotionale Basis des Menschen, welche sich als verletzlich und daher leichter korrumpierbar erwies. Ellen Key bestärkte ihn trotzdem in dem Glauben, er könne sich in der Frage der optimalen Vereinigung von Gefühl und Verstand am besten an die Frühromantiker wenden; ihr Ideal sei ja eine solche Synthese aller geistigen Bereiche gewesen.²⁶⁹

Bereits Peter Bürger hat nachgewiesen, dass Musils Essayismus-Theorie in vielerlei Hinsicht den Vorstellungen Friedrich Schlegels nahesteht.²⁷⁰ Bürger beipflichtend, ergänzt Christoph Ernst: „Des Weiteren zehrt sie elementar von Nietzsche“.²⁷¹ Dies offenbaren nicht nur Schriften wie die oben vorgestellte Skizze *Über den Essay* aus dem Jahre 1914, sondern auch die viel früher entstandenen selbstbiographischen Zeugnisse.²⁷² Obwohl Musil die Ähnlichkeit zwischen der Denkweise der Frühromantiker und Nietzsches nicht thematisierte, muss er doch eine Verwandtschaft zwischen dem frühromantischen Fragment und dem Nietzscheschen Aphorismus gesehen haben und bei beiden eine auffallende Systemwidrigkeit konstatiert haben.

Eine geistige Verwandtschaft ist zwischen den drei Autoren insofern festzustellen, als sie sich allesamt durch eine kulturkritische Haltung und einen weiten Horizont auszeichnen. Mit Blick auf den *Mann ohne Eigenschaften* zieht Neymeyr eine Parallele zwischen Musils Essayismus und Nietzsches Ansichten:

Mit seinem Konzept des Essayismus, einer experimentellen Denk- und Lebenshaltung, die den ganzen Roman bestimmt und im Kapitel 62 auch explizit reflektiert wird, folgt Musil Nietzsches Programm einer „Experimental-Philosophie“. Sie orientiert sich an Verfahren der modernen Naturwissenschaften und entspricht zugleich Auffassungen Emersons, der sich in seinen Essays als „Experimentierender“ versteht.²⁷³

268 Ebd., S. 169.

269 „Diese Kraftsammlung war der große Gedanke der Romantik, denn ihr Ausgangspunkt war ihre mit Goethe gemeinsame Empfindung der Einheit zwischen Gott und Natur, dem Leben und der Kunst, und ihre mehr als bei Goethe lebendige Empfindung der inneren Einheit der Seele.“ Zitiert bei Musil von Ellen Key. In: Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd. II, S. 94.

270 Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 422–424.

271 Ernst 2005, S. 118.

272 „Schicksal: Daß ich Nietzsche gerade mit achtzehn Jahren zum ersten Male in die Hand bekam. Gerade nach meinem Austritt vom Militär. Gerade im so und so vielen Entwicklungsjahr.“ Musil, Robert: *Tagebücher*. Bd. I, S. 19.

273 Neymeyr, Barbara: Identitätskrise – Kulturkritik – Experimentalpoesie. Zur Bedeutung der Nietzsche-Rezeption in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Valk, Thorsten (Hg.):

Über Nietzsche gelangt man also zu Ralph Waldo Emerson. Der amerikanische Philosoph des 19. Jahrhunderts, über den sich Nietzsche anerkennend äußerte, wird bei Musil in den zu seinen Lebzeiten erschienenen Werken seltener, in den nachgelassenen Schriften jedoch umso öfter, beinahe ebenso häufig wie Nietzsche, erwähnt. Es ist das Verdienst Dieter Thomäs, die weitverzweigten geistigen Beziehungen zwischen Musil und Emerson herausgearbeitet zu haben. In seiner Studie über Musils Emerson-Rezeption widmet er ein eigenes Kapitel dem Musilschen Essayismus-Konzept und versucht anhand verschiedener Essays, Romanauszüge und anderer Texte Musils zu zeigen, dass die Idee von der „lebendigen Gestalt“ des Gedankens, die den Schwerpunkt dieses Konzeptes bildet, eine freie Übernahme von Emersons Behauptung ist, wonach „There are no fixtures in nature“.²⁷⁴ Thomä behauptet, es entspreche durchaus Emersons Vorstellungen, dass bei Musil der Essayismus kein „Kontingenz-Phänomen“ darstellt, sondern vielmehr mit einer vollständigen Ausschöpfung der Lebensmöglichkeiten einhergehen soll.²⁷⁵ Schließlich macht er auch kurz darauf aufmerksam, dass die deutsche Emerson-Rezeption, „mittels eines amerikanischen Umwegs – eine Linie zwischen der Romantik und der Avantgarde des 20. Jahrhunderts ziehen hilft“.²⁷⁶ Diese Erkenntnis gestattet es, die beiden Essaykonzepte miteinander in Verbindung zu bringen.

2.2 Die Blei-Aufsätze als Metaessays

Die beiden Blei-Aufsätze Musils stellen veritable Metaessays dar: Sie thematisieren und vertiefen die Problematik des Essays als modernen Genres par excellence, und gleichzeitig zeichnen sie sich selbst durch jene Merkmale aus, die nach Musil dem Essay inhärent sind. Der erste, aus dem Jahre 1918 stammende konzentriert sich dabei mehr auf eine theoretische Umgrenzung des Essays,²⁷⁷ der zweite, aus dem Jahre 1931 datierende, bietet als Jubiläumsschrift eher eine exemplarische Darstellung für den Essayautor schlechthin.²⁷⁸

Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Berlin: de Gruyter 2009, S. 163–182, hier S. 176.

274 Thomä, Dieter: „Das gesprochene Wort verliert seinen Eigensinn“. Die Spuren der Sprache und Lebensphilosophie Ralph Waldo Emersons im Werk Robert Musils. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80 (2006), S. 456–485, hier S. 477.

275 Ebd., S. 472.

276 Ebd., S. 458.

277 Musil selbst sagt zusammenfassend in dem früheren Blei-Essay: „Es ist immer weniger wichtig, einen Autor von mehreren Seiten zu beleuchten, als einen Begriff von einem Schrifttum zu geben.“ Musil, Robert: Franz Blei (7. Juni 1918). In: GW 8, S. 1022–1025, hier S. 1025.

278 Die Vielschichtigkeit von Bleis Tätigkeit hat unlängst Helga Mittelbauer gewürdigt: „Als Kritiker, Herausgeber von Zeitschriften und zahlreichen Werkausgaben, als Verlagslektor, Übersetzer

Ein engeres Arbeitsverhältnis bestand zwischen Musil und dem Zeitschriftenredakteur Franz Blei bereits ab 1908;²⁷⁹ der erste Blei-Aufsatz erschien im Juni 1918 in der Zeitschrift *Der Friede* von Benno Karpeles in Wien.

Bestimmt wird hier der Essay durch den Gegensatz von „Verstand“ und „Geist“, wobei das Geistige als der dem Essay eigene Bereich ausgewiesen wird. Den Akzent bildet erneut – wie schon in der um 1910 entstandenen programmatischen Skizze *Form und Inhalt* – das wissenschaftliche Denken. Im Gegensatz zu dessen Fortschrittlichkeit mache die Widersprüchlichkeit das Wesen des ‚Geistes‘ aus. Anteil habe an ihm zunächst der Verstand, gleich danach wird aber eine innere Disposition genannt, die man als dessen diametralen Gegensatz bezeichnen könnte: Sie ist „unberechenbar [...], entwicklungslos, widerspruchsvoll“. (GW 8, S.1023.) Kunst wird nur als ein möglicher Tätigkeitsbereich des Geistes unter anderen – wie Politik und Religion – genannt; im Rahmen seiner Begriffsbestimmung wird sie nicht einmal erwähnt: „Was hier mit dem Gelegenheitswort ‚Geist‘ genannt wurde, könnte je nach dem Zusammenhang Seele, Kultur, Gefühlslage, Zeitstimmung, Gebiet der Wertungen heißen [...]“. (GW 8, S. 1023.)

Fortgesetzt wird die *Skizze über den Essay* aus dem Jahre 1914 insofern, als auch in diesem Text der Fokus auf dem Wahrheitskriterium liegt. Dies scheint jetzt sogar noch wichtiger als die Systematisierung der zugrunde liegenden geistigen Mechanismen zu sein. Gelingt es nämlich, dem Essay einen eigenen Wahrheitswert zuzuweisen, könnte dies seine Legitimation mehr befördern als die Spekulationen über die Bestandteile des den Essay steuernden Geistes. Während dieser Versuch in der *Skizze über den Essay* schließlich in Unbestimmbarkeit mündete, scheint jetzt der Verfasser eine klare Meinung zu vertreten, was die Frage der Wahrheit betrifft. Messbar ist seiner Ansicht nach der Essay allein an seiner Lebendigkeit, daran nämlich, ob er fähig ist, den jeweiligen Leser anzusprechen.²⁸⁰ Dies bedeutet freilich wiederum, wie es schon vier Jahre früher einmal postuliert wurde, die Verabschiedung der allgemeingültigen, objektiven Wahrheit. Als Neuigkeit kommt jetzt aber hinzu, dass auch der Gegenpol, nämlich die Freilassung der Subjektivität, abgelehnt wird, die früher nicht problematisiert wurde. Musil pocht darauf,

und Anreger von Übersetzungen sowie durch seine vielen Kontakte zu Persönlichkeiten des Kulturbetriebs (Verleger, Intendanten, Regisseure, Politiker etc. [...]) übt Franz Blei in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts einen wesentlichen Einfluss auf das kulturelle Leben aus.“ In: Dies.: Die Netzwerke des Franz Blei. Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert. Tübingen / Basel: Francke 2003, S. 18.

279 Musil publizierte in mehreren seiner Zeitschriften: zunächst in *Hyperion*, ab 1912 in *Der lose Vogel*, Ende 1918 in *Summa*.

280 Auch Olav Krämer spricht vom Essay als „Medium eines lebenden Denkens“. Vgl. Krämer 2009, S. 165ff.

dass es eine aktive Wandelbarkeit der Anschauungen eines Essayisten gibt, die weder mit Fortschritt, noch mit Bekehrung zu neuen Anschauungen, noch mit innerer Unsicherheit etwas zu tun hat, und daß es eine vermeintliche Anteillosigkeit gibt, der es tatsächlich gleichgültiger sein darf, was sie liebt oder bekämpft, als warum sie es tut. (GW 8, S.1024.)

Der Sinn der „partiellen Lösungen“, die der Essay bietet, liegt darin, die Dynamik geistiger Produktion aufrechtzuerhalten. Die Unstillbarkeit der Bewegung des Geistes kann dem Essay seine Lebendigkeit garantieren, wodurch „in einer Zeit kritischer Unordnung [...] die wertvollsten Gesichtspunkte zur Neuordnung entwickelt“ werden können. (GW 8, S.1025.)

In dem so verstandenen Essay geht es im Grunde genommen um eine Neubestimmung des Verstandes. Insofern als dieser seiner ursprünglichen szientistischen Aufgabe beraubt wird, berührt der Text den Kern der Musilschen Poetologie:

Die Artikulation des Gefühls durch den Verstand, die Wegwendung des Verstands von den belanglosen Wissensaufgaben zu den Aufgaben des Gefühls, das ist das Ziel des Essayisten, mit dem ferneren Ziel der menschlichen Seligkeit [...] (GW 8, S. 1024.)

Der Essay kann und will, indem er auf Ziel, Einheit und System Verzicht leistet, von den Kriterien wissenschaftlicher Tätigkeit freigelassen werden. Dass er mitunter auf paradoxe Weise „etwas Unabschließbares und eigentlich nie ein erreichbares Ziel“ hat, legt die Annahme nahe, dass er strukturell mit ironischer Textgestaltung verwandt ist. (GW 8, S. 1024.) Von der Unabschließbarkeit, die aus dem substanziellen methodologischen Widerspruch resultiert, kann man nach Musils Ansicht höchstens durch Manipulation abweichen; Abgerundetes in einem Essay wird nämlich von ihm als „Scheinzweck“, „Scheinwerk“ und „Scheinmethodik“ bezeichnet und als essaywidrig abgelehnt. (GW 8, S. 1024f.)

Bei der Untersuchung der Textgestaltung in dem ersten Blei-Essay lässt sich dies exemplarisch bestätigen, insofern als hier eine Verdopplung der ironischen Argumentationsstruktur erkennbar ist. Augenfällig ist zunächst der ständige Wechsel zwischen der Darstellung von Franz Bleis Tätigkeit und dem Entwurf der oben explizierten Essaytheorie. Innerhalb dieser Pendelbewegung wird dann der Gedankengang des Essays von einer Kette von Gegensatzpaaren getragen. Die Einführung gilt der Abrechnung mit den falschen Bildern, die sich verschiedene gesellschaftliche Gruppen – jede ihr eigenes – von Blei gemacht haben und die allesamt in ihrer Einseitigkeit entlarvt werden. Das diesen im Folgenden gegenübergestellte Porträt eines Kulturvermittlers wird wiederum pro und kontra, durch fremde Urteilsbildung und eigene Hochschätzung ausbalanciert. Franz Blei zeichnet sich in Musils Darstellung durch die folgerichtige Inkonssequenz seiner Ansichten aus, wofür der längere mittlere Teil mit seinen theoretischen Ausführungen zur Beschaffenheit des Geistes und zur Unkalkulierbarkeit essayistischer

Wahrheit die ideelle Legitimationsgrundlage liefert. Das letzte Wort gilt somit der Unfixierbarkeit essayistischer Positionen, die als Resultat ihrer Flexibilität angesehen wird.

Der abschließende Absatz bildet eine Art Zusammenfassung: Betont wird die Rarität der Gattung „unter Deutschen“, was ihrem prominenten Vertreter in jenem Lande, „wo man so gerne nach eigenwüchsigen österreichischen Leistungen sucht“, mehr Würdigung einbringen sollte. (GW 8, S. 1025.) Der Ausklang enthält damit eine Aufforderung zur Beseitigung eines Mangels und hält – im rhetorischen Sinne – den Text offen.

Infolge der Dominanz paradoxer Formulierungen tritt die ironische Textgestaltung in dem späteren Blei-Essay noch stärker hervor.²⁸¹ Schon in der Einführung, in der, ähnlich wie im ersten Blei-Porträt, die Vorurteile angeprangert werden, wimmelt es – teils auch von der konkreten Angelegenheit unabhängig – von brillanten Formulierungen wie der folgenden:

Patentierter Denker, die niemals oberflächlich sein dürfen, verübeln ihm [Franz Blei, Zs. B.], daß er hie und da als Schauspieler auftritt. Was Schauspieler von ihm denken, weiß ich nicht; möglicherweise denken sie überhaupt nicht. Gläubige nennen ihn einen Frevler. Frevler, welche auf die Solidität dieses Berufs etwas halten, meinen dagegen, er sei ein katholischer Ästhet. (GW 8, S. 1199.)

Nicht weniger widersprüchlich ist jedoch das Bild, welches der Verfasser in seiner eigenen Darstellung von Blei zeichnet: „So ist dieser scheinbar zerebrale und äußerlich-dialektisch Vieles verbindende Schriftsteller im Grunde seines Wesens irrational und instinktiv in dem Sinne, den Nietzsche die ‚Witterung der Geister‘ nennt [...]“. (GW 8, S. 1201.)

Die hervorstechendste Eigenschaft des Jubilars scheint in Musils Augen gerade diese Widersprüchlichkeit zu sein; das Anliegen des Verfassers besteht nun darin, die Komplexität seines Wesens zu ergründen. Zunächst behandelt er die gegenseitige Beeinflussung von Autor und Werk. Danach weist er auf die gegensätzlichsten geistigen Einflüsse hin, welche dieses Werk auf einmalige Weise integriert hat und jetzt in all seiner Vielfalt ausströmen kann, wobei dies bezeichnenderweise wie zufällig durch die Verschmelzung von aufklärerischer und katholischer Geistigkeit – sowie anderer Einflüsse – in Bleis Essays veranschaulicht wird.

Mehr als früher wird in diesem Text der Kritiker Blei von der Problematik der kritischen Wertung begleitet, in den Vordergrund gestellt. Die hohe Resonanzfähigkeit des Jubilars wird hier nun wiederum mit einem Chiasmus – „strenge Hedonie oder hedonische Strenge“ – bezeichnet, was die Tendenz zur Auflösung gewohnter begrifflicher Abgrenzungen verstärkt.

281 Musil, Robert: Franz Blei – 60 Jahre (17. Januar 1931). In: GW 8, S. 1199–1203.

Immerhin geht in dem früheren Blei-Essay die Fokussierung auf den Vorgang der Urteilsbildung mit der Thematisierung des Wahrheitskriteriums einher. Subjektivität und Objektivität werden in dem zweiten Blei-Essay so ausbalanciert, dass der Instinkt als subjektiver Faktor und das Verlangen, beim Urteilen objektive Gesetzmäßigkeiten zu berücksichtigen, dynamisch ineinanderspielen. Wenn Musil unter Berufung auf Bleis Praxis als Kritiker behauptet, dass Instinkt „konzentrierte Intellektualität voraussetzt, ebenso wie zur Intelligenz in der Beurteilung der Lebensformen Instinkt gehört“, (GW 8, S. 1202.) so bringt er wieder einmal zwei mentale Bereiche miteinander in Berührung, die aus anthropologischer Sicht als gegensätzlich gelten. Ging es früher um „die Artikulation des Gefühls durch den Verstand“, so geht es nun also um das Ineinandergreifen von Spontaneität und Bewusstheit, wobei gerade die „außerordentliche Treffsicherheit“ Bleis auf die hochgradige Komplexität dieser Begriffe hinweist. (GW 8, S. 1202.)

Dabei muss man bedenken, dass die Synthese nach Musils Ansicht nur eine Augenblickerscheinung des menschlichen Geistes ist. Auf die Dauer ist sie nicht aufrechtzuerhalten; wie ein Moment der Erhellung blitzt sie auf, sodass verschiedene Erkenntnisse möglich werden. Solche Momente können nur in kurzen Formen festgehalten werden. Daher sei Blei „eigentlich ein Aphoristiker“, und die ihm eigensten Ausdrucksweisen seien „Bemerkungen, Formulierungen, Erklärungen und Theorien, die seit je wie Kuckuckseier auch in die Nester gelegt sind, die er für den Buchmarkt baut“. (GW 8, S. 1202.)

Musil erkennt also die wahre Leistung Bleis in der Zuverlässigkeit seiner Teilergebnisse, die in ihrer Gesamtheit bei der kulturellen Beeinflussung der Österreicher durch Literaturkritik eine entscheidende Rolle gespielt haben sollen. Abschließend wird, genauso wie im ersten Blei-Aufsatz, auf den Widerspruch hingewiesen, dass der Kritiker dafür von offizieller Seite bislang kein einziges Mal gewürdigt wurde. Diesmal bleibt der Ton jedoch nüchtern-sachlich, was im Falle einer Jubiläumsschrift einen unerwarteten Abschluss bildet und damit eine Art stilistischer Pointe darstellt.

Zusammenfassend könnte in die Darstellung der Musilschen Essay-Konzeption noch ein eigenartiger, oft zitierter poetologischer Text, die *Ansätze zu neuer Ästhetik*, einbezogen werden. Er entstand 1925, also zwischen den Metaessays, und beinhaltet grundlegende Erkenntnisse aus beiden, diesmal explizit kunstbezogen. Die vom Vorbild Bleis ausgehende Essay-Definition und der „andere Zustand“ der neuen Ästhetik Musils weisen wesentliche Gemeinsamkeiten auf. Denn beiden Auffassungen liegt die Vorstellung zugrunde, dass das Wesen schöpferischer Tätigkeit im unaufhörlichen Oszillieren zwischen konkreten Erlebnissen und ihrer Fixierung bestehe. Totalität sei weder im Essay noch in dem neuen Kunstwerk zu erreichen, „Bruchstücke“ der Totalität aber schon. So kann man immer wieder an der „Grenze zweier Welten“ ankommen.²⁸²

282 Musil, Robert: *Ansätze zu neuer Ästhetik*. In: GW 8, S. 1137–1154, hier S. 1153.

Eine Grenzsituation war auch die Stellung des Essayisten selbst, insofern als sich diese durch eine teilweise Berührung von Gefühl und Verstand bzw. Spontaneität und Bewusstheit auszeichnet. Auch die Art, wie das Erleben bestimmt wird, ist sehr ähnlich. Im Essay kommt es darauf an, mit welcher Intensität die zum Vorwand dienenden Themen den Essayisten anzusprechen vermögen. Im Kunstwerk wird die Welt „nicht als ein Zusammenhang dinglicher Beziehungen erlebt, sondern als eine Folge ichhafter Erlebnisse“. (GW 8, S. 1153.) Und wie schließlich der „andere Zustand“ „niemals von Dauer“ sein kann, sondern nur eine immer wieder heraufzubeschwörende Ausnahmeerscheinung darstellt, so staccatoartig können die Teilergebnisse essayistischen Denkens vorkommen. (GW 8, S. 1154.) Nicht von ungefähr kann man die ironische Struktur als deren adäquate Ausdrucksform ansehen. Eben dies lässt immerhin vermuten, dass eine ironische Textgestaltung auch den Kunstwerken des „anderen Zustands“ eigen sein könnte.

3. Einzelessays von poetologischer Relevanz

Legt man als Kriterium für einen Essay seine ironische Struktur zugrunde, so können zahlreiche nichtliterarische Texte Musils als „richtige“ Essays gelten. Generell kann man in ihnen die Absicht erkennen, in den verschiedensten kulturellen Bereichen an tief eingewurzelten Vorstellungen der damaligen Zeit zu rütteln. Die Argumentation verläuft dabei stets antithetisch und endet gewöhnlich mit einem unausgesprochenen, fast immer an eine konkrete Situation gebundenen Appell. Da die Aufforderung immer im konkreten Fall gemacht wird, erscheint es notwendig, das Gegebene und Konventionelle neu zu denken. Eine fertige Lösung wäre unangemessen und vorschnell, basieren doch die einzelnen Aufsätze zumeist allesamt auf der Skepsis gegenüber der traditionellen Kunstauffassung der damaligen Zeit. Wenn im Folgenden bei der Rekonstruktion des Gedankenganges die ironische Textgestaltung aufgezeigt wird, so soll damit diese Skepsis als Grundhaltung konstatiert werden.

Eine solche Einschätzung der Musilschen Essays stellt sich jedoch mehr oder minder gegen den Mainstream der Musil-Forschung, von welcher diese Texte in erster Linie als Belege für Musils wissenschaftlichen Ansatz und seine daraus resultierende Kritik am Antirationalismus der damaligen Zeit gelesen werden.²⁸³

Eine solche kritische Haltung wird bei Musil auch in dieser Darstellung nicht bestritten; die Fokussierung auf die ironische Struktur bringt jedoch unvermeidlich manche

283 Neymeyr 2000; Nübel 2006; Neymeyr, Barbara: Utopie und Experiment. Heidelberg: Universitätsverlag 2009.

Akzentverlagerungen mit sich: Obwohl Musil als Intellektueller und Theoretiker mit klaren Stellungnahmen in die konkreten Debatten seiner Zeit eingriff, scheinen seine Aufsätze letzten Endes in der Schwebelage zu bleiben, zumindest was die Perspektiven betrifft, welche auf die behandelten Themenbereiche eingenommen werden.

3.1 Die frühen Kurzeassays

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit wird im Folgenden eine chronologische Darstellung weniger bekannter Texte von poetologischer Relevanz erstrebt, um Musils Auseinandersetzung mit der Problematik der Kunst in verschiedenen Zusammenhängen und Stadien differenzierter zu beleuchten.

Als sein erster Essay überhaupt gilt *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* aus dem Jahre 1911, der bereits eine klare Kunstauffassung erkennen lässt.²⁸⁴ Auf den ersten Blick weist der Text eine Zweiteilung in einen praktischen und einen theoretischen Teil auf. Zu Beginn werden Einzelfälle des künstlerischen Umgangs mit dem ‚Unanständigen‘ präsentiert, und zwar zunächst ganz konkrete und aktuelle, in einem Zug mit den darauffolgenden Repressionen seitens der Behörden, welche vom Autor entschlossen abgelehnt werden. Um die Unhaltbarkeit eines solchen Verhaltens zu veranschaulichen, folgt darauf eine längere Passage mit der detaillierten Darstellung fiktiver Kunstwerke ähnlicher Thematik und, daran anknüpfend, von peinlich-abstoßenden, durch und durch lebensnahen Szenen, die zu sehr komplizierten Gefühlsbeziehungen führen und schon deshalb eine künstlerische Bearbeitung erfordern.

Der theoretische Teil führt zu einer prinzipiellen Klärung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft im Bereich derartiger Themen. Anerkannt wird, dass es „Unmoralisches und Verwerfliches und Krankes vom Standpunkt der Gesellschaft aus ganz mit Recht gibt“. (GW 8, S. 979.) Das Ziel der weiteren Erörterung ist nun, die ganz speziellen Rechte und Ansprüche der Kunst bezüglich der Darstellung solcher Themen geltend zu machen. Wenn Musil dabei darauf pocht, dass das Obszöne oder Perverse allein durch den künstlerischen Vorgang an ursprünglicher Verwerflichkeit einbüße, spricht er die Kunst von einem unmittelbaren Wirklichkeitsbezug frei und rückt sie in die Nähe der Wissenschaft. Für beide scheint nämlich die gegebene Definition von ‚Darstellung‘ von grundlegender Bedeutung zu sein: „Es heißt etwas darstellen: seine Beziehungen zu hundert andern Dingen darstellen; weil es objektiv nicht anders möglich ist, weil man nur so etwas begreifbar und fühlbar machen kann [...]“. (GW 8, S. 979.) Diese eigenartige Vermischung von objektiven Bedingungen und subjektiven Ansprüchen bereitet

284 Musil, Robert: *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*. In: GW 8, S. 977–983.

hier Musil noch keine Schwierigkeiten, und er begnügt sich in diesem Aufsatz damit, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Darstellung systematisch herauszuarbeiten:

Freilich, die Kunst stellt nicht begrifflich, sondern sinnfällig dar, nicht Allgemeines, sondern Einzelfälle, in deren kompliziertem Klang die Allgemeinheiten ungewiß mittern, und während bei dem gleichen Fall ein Mediziner für den allgemeingültigen Kausalzusammenhang sich interessiert, interessiert sich der Künstler für einen individuellen Gefühlszusammenhang, der Wissenschaftler für ein zusammenfassendes Schema des Wirklichen, der Künstler für die Erweiterung des Registers von innerlich noch Möglichem und darum ist die Kunst auch nicht Rechtstklugheit, sondern – eine andere. (GW 8, S. 980–981.)

Dabei macht er allerdings darauf aufmerksam, dass auch durch die Kunst Erkenntnisse vermittelt werden können, und zwar genau solche, denen sich die Wissenschaft nicht zuwenden kann. So ist es folgerichtig, wenn er zusammenfassend feststellt: Kunst „[...] ist erobernd, nicht pazifizierend“. (GW 8, S. 981.)

Wenn er für die Kunst die Aufhebung jeder Grenze in der Darstellung von Gesundheit und Krankheit, Moralischem und Perversem – diese jeweils vor dem Hintergrund moralischer, gesellschaftlicher, ästhetischer oder anderer Normen bestimmt – anstrebt, so bedient er sich auch mancher Ergebnisse des analytischen Denkens. Dabei beruft er sich darauf, dass das Abweichen vom Normalen mit dem Übermaß eines Bestandteils desselben zusammenhängt, weshalb das Kranke und das Gesunde im Grunde wesensgleich, d. h. wertneutral seien, ebenso wie ihre nicht ignorierbare Abbildung. Er will nicht vollständig leugnen, dass die Beschäftigung mit dem Unmoralischen – allerdings auf Seiten des Publikums und nicht auf Seiten des Künstlers – gewisse Gefahren birgt. In dieser Hinsicht kann er aber zwischen Kunst und Wissenschaft keinen Unterschied erkennen, und somit fühlt er sich berechtigt, die gesellschaftliche Anerkennung, welche diese genießt, auch für die Kunst einzufordern.

[...] es mag auch richtig sein, daß man im Publikum gern bloß den Rohstoff aufnimmt, richtig, daß Kunst auf beweglichere, undiszipliniertere Innerlichkeiten wirkt als Wissenschaft und darum gefährlicher wird: aber all das sind Schwierigkeiten und keine Gegengründe. (GW 8, S. 982.)

Im Schluss des Essays geht es um die Notwendigkeit einer Umdeutung des gängigen Moralbegriffs, wobei Moral als „Gemeinsamkeitsziel, aber mit einem größeren Maß gestatteter Seitenpfade“ verstanden wird. (GW 8, S. 983.)

In diesem Essay ergänzen sich Kunst und Wissenschaft in komplementärer Weise. Im eigenen Kompetenzbereich werden von ihnen je unterschiedliche Methoden angewendet, und insofern als sie auch unterschiedliche Perspektiven einnehmen, scheinen sie – von dem gemeinsamen Referenzbereich abgesehen – kaum etwas gemeinsam zu haben. Der Aufgabe der Erkenntnisgewinnung verpflichtet, scheinen sie nicht im Mindesten aufeinander angewiesen zu sein.

In eine Art Konkurrenzverhältnis zueinander stellt die beiden ein Jahr später der Essay *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik*.²⁸⁵ Der 1912 entstandene Aufsatz scheint auf den ersten Blick mit poetologischen Problemen nichts zu tun zu haben.²⁸⁶ Im Vordergrund steht die Auseinandersetzung mit der innerkirchlichen Bewegung des Modernismus, die etwa ab 1880 eine Erneuerung der katholischen Theologie beabsichtigte. Weshalb es trotzdem gerechtfertigt scheint, den Aufsatz als einen poetologischen Text zu lesen, kann man damit begründen, dass Kirchenkritik in ihm die Form einer umfassenden Vernunftkritik annimmt, welche sich schließlich und endlich in der Gegenüberstellung von Verstand und Gefühl, wissenschaftlicher Erkenntnis und ‚Gefühlserkenntnis‘ bzw. Rationalem und Seelischem entfaltet und somit zweifellos die konstante Problematik von Musils essayistischem Werk erkennen lässt.

Den Gedankengang kann man mit Hilfe von Gegensatzpaaren nachzeichnen, welche auf unterschiedlichen Vernunftbegriffen beruhen. Zunächst steht die ‚bürgerliche Vernunft‘, welche die Staatskirche überwuchert, im Mittelpunkt der Kritik des Essayisten. Dann wird die Vernunft in der bürokratischen Praxis als instrumentalisierte Vernunft entlarvt und dem Ideal einer auf das Nützlichkeitsprinzip verzichtenden, ‚reinen‘ Vernunft gegenübergestellt, deren Ergebnisse „dem Gefühl neue und kühne Richtungen gäben“, „für die das Denken nur dazu da wäre, um irgendwelchen noch ungewissen Weisen Mensch zu sein ein intellektuelles Stützgerüst zu geben [...]“. (GW 8, S. 989.)

Aus dem Mangel an reiner Vernunft lasse sich das nächste Übel der Zeit, „ein gestaltloser Gefühlsüberschuß“, ableiten, der übrigens als geistige Grundlage des Modernismus angesehen und in seiner Gestaltlosigkeit für „entwicklungslos“ und „unartikulierte“ gehalten wird. (GW 8, S. 989.) Der überschwängliche Gefühlskult der Modernisten erscheint in dieser Darstellung als ein Pendant zur bürgerlichen Vernunft und wird insofern ebenso wie diese als ein Problem der damaligen Zeit gesehen.

Die Problematik des Gefühls wird in einem nächsten Schritt mit einer epistemologischen Fragestellung weiter vertieft, die sich dann als der thematische Schwerpunkt des Essays entpuppt. Wenn dabei in der Konsequenz des bisherigen Gedankenganges der Geltungsanspruch der reinen ‚Gefühlserkenntnis‘ in Frage gestellt wird, dann darf man indes auch nicht ins andere Extrem fallen und diese schlechthin als Gegensatz der rationalen Erkenntnis ansehen. Musil plädiert vielmehr für die prinzipielle Unteilbarkeit der Erkenntnis: „Es gibt nur *eine* Erkenntnis, aber in der Erkenntnis die einzige Verstandesleistung zu schätzen, ist bloß eine historische Gewohnheit.“ (GW 8, S. 990.) Den Beweis dafür liefern für ihn gerade solche Naturwissenschaftler – Galilei, Koper-

285 Musil, Robert: *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik*. In: GW 8, S. 987–992.

286 Dieser Meinung ist Birgit Nübel, wenn sie sagt, „Hier wird die Frage nach einer Erkenntnis im Sinne einer ‚menschlichen Umbildung‘ nicht am Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, sondern von Wissenschaft und Kirche diskutiert.“ In: Nübel 2006, S. 160.

nikus, Newton –, deren Glaube auch durch ihre bahnbrechenden Entdeckungen keinen Abbruch erlitt.

Gegen die Gleichsetzung der Wissenschaft mit purem Rationalismus führt er zwei Argumente ins Feld. Zunächst erhebt er einen Einwand auf einer scheinbar ‚unwissenschaftlichen‘ Grundlage, indem er sich der „Manie eines Fortschritts, der sich selbst nicht mehr aufhalten kann, weil die Materie vor ihm nachgibt“, verschließt; in der Tat weist er nun die Perspektive einer wertfreien Wissenschaft zurück, welche auf Wertevermittlung und Orientierung im Bereich des Humanen von vornherein verzichtet:

Der eigentliche – nicht Wahrheits-, aber Wichtigkeitsbeweis für die Wissenschaft ist dabei nie erbracht worden, außer er läge in diesem Fortschritt selbst und in seinen Folgen, der Beherrschung der Natur, der Technik, den Bequemlichkeiten, dieser ganzen erfinderischen Art mit den Vorbereitungen zum Leben nie fertig zu werden, in deren Kraftgebärde am Grunde die Angst vor der Synthese steckt. (GW 8, S. 990.)

Im nächsten Schritt versäumt er es auch nicht, selbst im Bereich der Wissenschaft einige von „den letzten und ersten Aporien“ – einschließlich des bei ihm immer wieder thematisierten Problems des Zufalls – anzusprechen, um Beispiele aus der Wissenschaft selbst für die Grenzen der rationalistischen Methode anzuführen.²⁸⁷

Nach der Enthronung des wissenschaftlichen Verständnisses scheint es noch einen Augenblick lang, als könne die Metaphysik bei Musil Bestand haben. Bald erweist sich aber auch diese als unzulänglich, da sie ausschließlich der Transzendenz verpflichtet geblieben wäre. An diesem Punkt des Textes wird schließlich jener Bereich genannt, der von nun an als allein erkenntniswürdig angesehen wird. Es handelt sich um die „Eigenschaften einer Seele“, und bei deren Erforschung wird nun diesmal der historische Beitrag gewürdigt, welche die Kirche mit der Scholastik geleistet habe. (GW 8, S. 991.) Nichts zeigt die Paradoxität des essayistischen Unternehmens besser als der Umstand, dass er bei der Würdigung der Scholastik in der Sache der Seele gerade eine solche Lösung akzeptiert, die er selbst, der Essayist, als „ein intellektuelles System“ bewerten muss. (GW 8, S. 991.) Im Hinblick auf das spätere Zusammenbrechen des aristotelischen Denkens sieht er sich allerdings genötigt, sogar die Scholastik als überholt zu bezeichnen, und so gelangt der Essay an einen Nullpunkt, der nicht nur den Endpunkt des Textes darstellt, sondern auch eine Rückkehr zur Ausgangsposition ermöglicht, wobei diese die Aufmerksamkeit auf die Verantwortung der Kirche lenkt.

Von der Kunst ist in diesem Essay nicht die Rede. Der Bereich der Erkenntnis wird jedoch über die als eng bezeichneten – weil zunehmend eingeschränkt rationalistisch

287 z. B.: bei „den Enden der Kausalketten, den Gültigkeitsgrenzen der Gesetze, dem Einfluß praktischer Bedürfnisse noch auf die Gestalt der Theorie, den Schwierigkeiten das System widerspruchslos zu schließen [...]“. (GW 8, S. 990.)

empfundenen – Grenzen der Wissenschaft hinaus erweitert. Allein anerkannt wird als relevante Fragestellung eine, bei der das Humane, mithin das Seelische, miteinbegriffen wird – als Methode eine, die offen ist, somit auch das Mögliche zulässt und nicht wie die Metaphysik die Transzendenz ein für allemal sicherstellen will. Auch bleibt die Rivalität zwischen Verstand und Gefühl unentschieden. Weder dieses noch jener wird als allein heilbringend anerkannt. Dem Intellekt wird zwar zweifellos auch in den Sachen des Gefühls die maßgebende Rolle zugewiesen; den so verstandenen Begriff des Intellekts kann man jedoch nicht mehr mit der Dominanz der Ratio bestimmen.

Eine vorsichtige Einbeziehung der Kunst in diese Problematik vollzieht *Der mathematische Mensch*, ein Essay aus dem Jahre 1913.²⁸⁸ Auch dieser Text ist allerdings kein Kunstessay: Die Kunst wird nur zögerlich erwähnt, eher in ihrer Hilflosigkeit entlarvt, indem sie, den Aufgaben des Geistes nicht gewachsen, sich mit der Beschimpfung ihres vermeintlichen Gegners, der rationalistischen Denkweise, zufrieden gibt. Der wirkliche Held der Zeit scheint vielmehr ‚der mathematische Mensch‘ zu sein. Man darf sich aber darüber nicht hinwegtäuschen, das auch dieser nur ein Versprechen darstellt: „eine Analogie [...] für den geistigen Menschen, der kommen wird“. (GW 8, S. 1007.) Als Idealbild und utopistische Wunschvorstellung in der Gegenwart hat er zwei Gegenspieler, zum einen den wissenschaftlichen Pragmatismus, zum anderen den im Zusammenhang mit der Kunst schon flüchtig erwähnten Antiintellektualismus der damaligen Zeit, womit bereits die Voraussetzungen für eine ironische Struktur gegeben sind. Mathematische Denkweise und wissenschaftlicher Pragmatismus werden hier weit ausgiebiger einander gegenübergestellt. So ist auch dieser Essay, ähnlich wie der zuvor behandelte, im Wesentlichen Vernunftkritik.

Dabei wird die Mathematik in ihrer Doppelgesichtigkeit erfasst. Zunächst erscheint sie als eine Wissenschaft, deren höchster Sinn in ihrer zivilisatorischen Brauchbarkeit besteht. Auch wenn diese an einer Stelle als „Triumph der geistigen Organisation“ bezeichnet wird, kann man im nächsten Schritt schon erahnen, dass in der Folge die Würdigung der diesbezüglichen Leistung durch gewisse Vorbehalte eingeschränkt wird:

[...] unsere ganze Zivilisation ist durch seine [der „Apparatur“ der Mathematik, Zs. B.] Hilfe entstanden, wir kennen kein anderes Mittel; die Bedürfnisse, denen es dient, werden dadurch völlig befriedigt und seine leerlaufende Abundanz ist von der unkritisierbaren Art einmaliger Tatsachen. (GW 8, S. 1005.)

Musils Ideal entspricht offensichtlich das andere, ‚wahre‘ Gesicht der Mathematik, das sogar seinen Grundprinzipien nach diametral im Gegensatz zum wissenschaftlichen Pragmatismus steht: Es sei „nicht zweckbedacht“, sondern „unökonomisch“ und sogar

288 Musil, Robert: *Der mathematische Mensch*. In: GW 8, S. 1004–1008.

„leidenschaftlich“. (GW 8, S. 1005.) Das letzte Attribut, das die Anwendbarkeit des Kriteriums wissenschaftlicher Objektivität in diesem Fall leugnet, macht die Definition freilich widersprüchlich. Die Anspielung auf die seelische Motivation legt immerhin nahe, dass der Autor an dieser Art der Mathematik tief interessiert sein muss.

Reine und angewandte Mathematik werden von ihm aber nicht nur in ihren Zielsetzungen als Gegensätze vorgestellt, sondern auch ihrem Wesen nach als wissenschaftliche Disziplinen. Musil macht darauf aufmerksam, dass die Denkungsart der reinen Mathematik nicht mit der Welt der Technik und deren Funktionsprinzipien in Einklang zu bringen ist. Eben diese Welt der Technik aber ist es, welche die Menschen, die sich ihrer bedienen, kennen und als selbstverständlich ansehen. Diese oben gezeigte immanente Widersprüchlichkeit nimmt er jedoch offensichtlich als intellektuelle Herausforderung an und sieht in ihr nicht eine unlösbare Krise der Wissenschaft.

Er schließt seinen theoretischen Exkurs damit ab, dass er auf diese Problematik hinweist, und wendet sich nun dem viel breiteren Gegenlager der Antirationalisten zu, um schließlich bei Kunst und Literatur anzugelangen. Zugleich erfolgt eine völlig unvorbereitete Spaltung der essayistischen Position durch das Auftauchen eines „ich“ und mehrmals eines „wir“. Damit wird die bisher eingenommene unpersönliche Perspektive – die übrigens in den besprochenen Essays durchweg vorherrscht – gebrochen; der Verfasser selbst scheint sich ebenfalls vorübergehend zu den Antirationalisten zu gesellen:

Wir andern haben nach der Aufklärungszeit den Mut sinken lassen. Ein kleines Mißlingen genügte, uns vom Verstand abzubringen, und wir gestatten jedem öden Schwärmer, das Wollen eines d'Alembert oder Diderot eiteln Rationalismus zu schelten. Wir plärren für das Gefühl gegen den Intellekt und vergessen, daß Gefühl ohne diesen – abgesehen von Ausnahmefällen – eine Sache so dick wie ein Mops ist. (GW 8, S. 1007.)

In der selbstkritisch anmutenden Passage wirkt der Schlusssatz mit der als unerlässlich erscheinenden Rückbindung an die Mathematik höchst ironisch: „Wir haben damit unsere Dichtkunst schon so weit ruiniert, daß man nach je zwei hintereinander gelesenen deutschen Romanen ein Integral auflösen muß, um abzumagern.“ (GW 8, S. 1007.) Die Gleichschaltung von Romanlektüre und Integralauflösung bedeutet zugleich auch, dass sich der Autor trotz jeder Sympathie für die Exaktheit der Mathematik doch beiden Parteien zugehörig fühlt: Seine letzte Mahnung gilt ohnehin den ‚Dichtern‘. Da der ‚mathematische Mensch‘ nur ein Analogon für ein Idealbild ist, wird ihnen die Aufgabe zugewiesen, die fehlende Synthese herzustellen. Nicht nur scheint in diesem Essay das Gefühl auf den Intellekt angewiesen zu sein; am Schluss wird vielmehr erklärt, dass sich auch der Verstand am Gefühl festklammern müsse, um mehr leisten zu können als die Rationalisierung des Alltags. „[...] dieser Verstand frißt um sich und sobald er das Gefühl erfaßt, wird er Geist“, behauptet Musil. (GW 8, S. 1007f.)

Übrig bleibt das Paradoxon, dass Musil mit der Figur des ‚mathematischen Menschen‘ ein Idealbild des Denkens entwirft, dessen Umsetzung er jedoch in der Gegenwart dem Dichter auferlegt, und er sich dabei auch noch der Vergeblichkeit dieses Versuchs bewusst zu sein scheint: „Aber sie [die Dichter, Zs. B.] stehen ihrer Situation hilflos gegenüber und trösten sich mit Lästerungen.“ (GW 8, S. 1008.)

3.2 *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*²⁸⁹

Der Aufsatz ist Anfang 1921 erschienen und stellt das Ergebnis eines längeren Reflexionsprozesses dar. Musil muss die ihm zugrunde liegende Vorlage, das berühmte kulturphilosophische Werk Oswald Spenglers, bereits Ende 1919 gelesen haben; die Ausarbeitung seiner kritischen Antwort beanspruchte jedoch fast ein ganzes Jahr – was zeigt, wie viel ihm daran gelegen haben muss.²⁹⁰ In der Musil-Literatur wird dieser Essay mit Vorliebe herangezogen, wenn die geschichtsphilosophischen Ansichten des Autors herausgearbeitet werden sollen.²⁹¹ Darüber hinaus wird er des Öfteren als geistreiches Pamphlet gegen die irrationalistischen Tendenzen der Nachkriegszeit gelesen.²⁹²

Hier wird *Geist und Erfahrung* als ein neues Stadium in der Weiterentwicklung der früheren Ansichten gelesen: Die Warnung vor vorschneller Verallgemeinerung – eine Grundthese seiner Spengler-Kritik – wurde schon im Jahre 1913 in dem kurzen Aufsatz *Analyse und Synthese* in Form eines Vorwurfs formuliert.²⁹³

Die in der Münchener Zeitschrift *Revolution* erschienene Skizze ist nicht nur gegen die Praxis gewisser ‚Literaten‘ gerichtet, unter Ersparung eingehender Vorarbeiten gleich zu synthetischen Urteilen zu kommen, sondern auch gegen das verbreitete Vorurteil schöngeistiger Zeitgenossen, deren Analyse zufolge das rein rationalistische Verfahren mit einem Verzicht auf das Seelische gleichbedeutend ist. Wenn in diesem

289 Musil, Robert: *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*. In: GW 8, S. 1042–1059.

290 Arntzen, Helmut (Hg.): *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienenen Schriften außer dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. München: Winkler Verlag 1980, S. 184.

291 Vgl. „Gegenüber Spenglers an Gesetzmäßigkeiten der Natur orientierten und letztlich fatalistischen Geschichtsdeutung ist bei Musil das prozessual Offene von geschichtlicher Entwicklung und damit auch die Möglichkeit menschlicher Freiheit und moralischer Verantwortlichkeit akzentuiert.“ In: Hajdúk, Stefan: *Die Figur des Erhabenen: Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 242; bzw.: „Wie der Untertitel schon verrät, stellt für Musil der Spenglersche Ansatz eine nicht ganz ernstzunehmende, ideologische Darstellung der Geschichte, der Gegenwart und Zukunft im Schema des Aufstiegs und Verfalls einer Kultur im Übergang zur Zivilisation dar.“ In: Gies 2003, S. 87.

292 Neymeyr 2009, S. 171–216.

293 Musil, Robert: *Analyse und Synthese* (15. November 1913). In: GW 8, S. 1008–1009.

Aufsatz Analyse und Synthese als „zwei Hälften der gleichen Handlung“ angesehen werden, soll das heißen, dass hier ein methodologisches Problem aufgegriffen wird und sich die primäre Gegenüberstellung nicht mehr auf die Dichotomie von Vernunft und Gefühl beschränkt. (GW 8, S. 1008.) Was die analytische Phase anlangt, so betont Musil sogar, dass „[...] es sich um gar kein rationales, sondern um ein emotio-rationales und senti-mentales Denken handelt“. (GW 8, S. 1008.) Dies bedeutet selbstverständlich, dass eine richtige Synthese des rationalen Anteils nicht entbehren könne. Ohne diesen entstünde nur „Entkomplizierung der Literatur und des Lebens“, deren Symptome die Dominanz der „Stimmung“, das Verlangen nach „Einheitlichkeit und Ganzheit“ wären. (GW 8, S. 1009.)

Als Neuigkeit kann man immerhin die Umdeutung der Titel-Begriffe betrachten. Ursprünglich galten sie als Termini der Logik. Zu Musils Zeit hatten sich jedoch schon seit langem die exakten Wissenschaften den Begriff der Analyse zu eigen gemacht. Wenn sie von Musil in diesem Aufsatz als Mittel der künstlerischen Erkenntnis gebraucht wird, bedeutet dies nicht nur eine Ausweitung der Wissenschaft, sondern auch der Kunst. Das „Ineinandergreifen von Gefühl und Verstand“,²⁹⁴ früher mehrfach nur als Wunschvorstellung angesprochen, scheint in dem hier verwendeten Begriff der Analyse bereits vollzogen zu sein.

Dies vorauszuschicken war unerlässlich, steht doch im Mittelpunkt von Musils Kritik Spenglers mangelndes Verständnis für analytisches Vorgehen. Mit einer solchen Annäherung steht Musil in der Spengler-Rezeption beinahe allein da. Zwar hatte Spengler in den Einzelwissenschaften für Entrüstung gesorgt, da er „mit der Willkür seiner Begriffskonstruktionen die Realität vergewaltigt“ habe; jedoch konzentrierten sich die maßgebenden zeitgenössischen Intellektuellen vorwiegend auf die geschichtsphilosophische Vision seines Werkes.²⁹⁵ Musil greift demgegenüber im ersten Schritt die Methodologie Spenglers an und setzt sich erst im letzten Drittel des Aufsatzes mit dessen Konzeption auseinander. Indem er in vierzehn Kapiteln die Argumentationsstruktur des Originals systematisch zerlegt und sich bereit zeigt, auf deren Mängel der Reihe nach einzugehen, führt er eine Analyse vor, wie man sie von einem Werk mit derart hohen Ansprüchen wie dem Spenglerschen hätte erwarten dürfen.

Bei der Diskussion der geschichtsphilosophischen Darstellung Spenglers greift Musil in *Geist und Erfahrung* allerdings zugleich wieder die Grundproblematik des Erkenntnisgewinns auf, die kurz zuvor, im Jahre 1918, durch die *Skizze der Erkenntnis*

294 Vgl. Musil, Robert: Über Robert Musil's Bücher. In: GW. Bd. 8, S. 995–1001, hier S. 1000.

295 Adorno, Theodor W: Spengler nach dem Untergang. In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 10. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 47–70; Mann, Thomas: Über die Lehre Spenglers (1924). In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1990. Bd. X: Reden und Aufsätze 2, S. 172–180.

des Dichters neue entscheidende Impulse erhalten hatte. Diese Schrift ist zweifellos der meistzitierte Aufsatz Musils – deshalb erscheint jetzt eine ausführliche Besprechung überflüssig, die Kenntnis seiner Kategorien und deren Bedeutung werden aber stillschweigend vorausgesetzt.

Der *Untergang des Abendlandes* böte sich schon deshalb für einen Vergleich der Möglichkeiten ratioöder und nicht-ratioöder Erkenntnis an, weil das Werk eine Synthese derselben verspricht. Insofern aber Spengler dabei die für die beiden Bereiche jeweils angezeigten Vorgehensweisen bedenkenlos miteinander mischt, stößt sein Verfahren bei Musil auf eine erkenntnistheoretisch begründete vernichtende Kritik. Zunächst kritisiert Musil das Werk vom Standpunkt der Naturwissenschaften aus, dann macht er darauf aufmerksam, dass bei Spengler auch die dem nicht-ratioöden Bereich eigenen Kategorien eine inadäquate Anwendung erfahren haben. Dagegen scheint er angesichts des knappen Raums, den er deren Besprechung widmet, von Spenglers geschichtsphilosophischer Konzeption kaum Kenntnis zu nehmen. Die größte Irritation lösen bei ihm zweifellos Spenglers Streifzüge in die neueren Theorien der Mathematik und Physik aus.

Für Spengler am peinlichsten dürfte die gleich zu Beginn vorgebrachte Kritik an dessen mathematischen Vorkenntnissen gewesen sein. Musil tut hier nichts anderes als zu zitieren und die Begriffsbestimmungen Spenglers zu widerlegen, wodurch es ihm gelingt, dessen Dilettantismus auf dem Gebiet der Mathematik zu entlarven. Musils Einwände rütteln nachgerade an dem geistigen Fundament des *Untergangs*, hatte doch Spengler die Absicht, sein Kulturkonzept mit Hilfe des geschichtlichen Werdegangs der mathematischen Theorien von der Antike bis zur Gegenwart zu veranschaulichen – und zwar, wie Spengler es selbst begründet, genau deshalb, „weil die Mathematik, in ihrer ganzen Tiefe den wenigsten erreichbar, einen einzigartigen Rang unter allen Schöpfungen des Geistes behauptet“.²⁹⁶

Bewunderung für die Disziplin und seelische Bereitschaft zu ihrer Ausübung reichen aber in den exakten Wissenschaften allein noch nicht aus, zeigt Musil hier und konzentriert sich auf die Aufdeckung der Unrichtigkeit jener Analogien, die für das grandiose Ideenkonstrukt typisch sind. Indes betrachtet er diese schon als repräsentative Denkfehler seiner Zeitgenossen. Daher geht er öfters über den Einzelfall Spengler hinaus und versucht, ausgehend von dem konkreten Werk, allgemeine Zeiterscheinungen anzuprangern.

Die Willkür solcher Analogien verdeutlicht er anhand eines Beispiels, das deren Absurdität deutlich werden lässt: Auch zwischen einem Zitronenfalter und einem Chinesen

296 Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Mit einem Nachwort von Detlef Felken. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München: Beck 1998, S. 75.

könnte man, von der gemeinsamen Körperfarbe als Kategorisierungskriterium ausgehend, verschiedene wesensmäßige Gemeinsamkeiten festzustellen geneigt sein. (GW 8, S. 1044.) Nach diesem Exkurs kehrt er zu Spengler zurück, um die erkenntnistheoretischen Schlussfolgerungen, die dieser aus der Physik zieht, zu hinterfragen. Diesmal stimmt er ihm zunächst darin zu, dass die naturwissenschaftlichen – exakt erscheinenden – Entdeckungen nicht frei von einer gewissen Subjektivität sind. Musil widerspricht Spengler erst, wenn dieser anfängt, sogar die Gültigkeit naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten aus einer subjektiven Perspektive in Frage zu stellen. Nach Ansicht Musils ist eine solche „Mischung subjektiver und objektiver Erkenntnisfaktoren, deren Trennung die mühselige Sortierarbeit der Erkenntnistheorie ausmacht“, prinzipiell wünschenswert; bei Spengler ist sie jedoch nichts anderes als die Diskreditierung der Grundsätze eben dieser, und beruht – wie Musil ironisch hinzufügt – auf rein subjektiven Beweggründen, insofern als diese Trennung „dem freien Flug der Gedanken ganz entschieden hinderlich ist“. (GW 8, S. 1045.)

Konkret exemplifiziert er, wie Spengler der objektiven Wirklichkeit eine subjektive bevorzugt, an dessen Umgang mit dem Raumbegriff. Er referiert in groben Zügen die diesbezügliche Darstellung von Spengler nach und gesteht ihm die Existenz mehrerer gleichberechtigter Raumbegriffe zu. Er ist auch bereit anzuerkennen, dass das subjektive Raumerleben der naturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Raum neue Perspektiven zuweist. Eine Umkehrung der wissenschaftlichen Methodik sieht er jedoch darin, dass Spengler unter Ignorierung der schon exakt bewiesenen Ergebnisse meint, dies wäre die geeignete Hypothese für das Umdenken des Raumbegriffs.

Musil teilt Spenglers Vorbehalt gegen „das angeschwollene Tatsachenwissen“; ihm gegenüber hält er es jedoch für unmöglich, „den Tatsachen das Gewicht ihrer Tatsächlichkeit“ zu bestreiten. (GW 8, S. 1045f.) Spenglers Oberflächlichkeit im Umgang mit den Tatsachen will er aber nicht einfach als aufgeblasenen Dilettantismus karikieren; denn er hält sie für ein Symptom seiner Zeit und als solches für eminent wichtig, sodass es gelte, sich mit dieser ernsthaft auseinanderzusetzen. Daher bleibt er nicht bei der Entlarvung der unwissenschaftlichen Ansichten Spenglers stehen, sondern versucht, die ganze Problematik als ein Kapitel der neueren Geistesgeschichte vor dem Horizont der aktuell immer wieder auftauchenden Problemstellung ‚Geist kontra Erfahrung‘ zu behandeln. Dabei macht er darauf aufmerksam, dass diese nicht mehr über die ursprüngliche philosophische Dimension verfügt, sondern vielmehr die Vorbehalte der „zivilisierten Menschheit“ gegenüber dem als beschränkt empfundenen „empiristischen“ Denken widerspiegelt. (GW 8, S. 1048.)

Aber auch wenn er Spenglers Verachtung der ‚Erfahrung‘ mit dem – mittlerweile berühmt gewordenen – Hinweis auf die „Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel“ kritisiert und dessen willkürlich anmutenden Ideenkonstruktionen und Analogien ange-

sichts der Ergebnisse der modernen Naturwissenschaft zurückweist, bleibt für ihn das Problem der Erkenntnis in diesem Aufsatz noch eine große geistige Herausforderung. (GW 8, S. 1049.)

Ist er sich in den ersten fünf Kapiteln, in denen er angesichts naturwissenschaftlicher Tatsachen Spenglers Gleichschaltung von exakter und kulturphilosophischer Erkenntnis ablehnt, seiner Sache sicher, muss er im sechsten Kapitel einsehen, dass die gleichen erkenntnistheoretischen Einwände innerhalb des Bereichs des Nicht-Ratioïden, zu dem er inzwischen übergegangen ist, unanwendbar sind, weil dieser ein Bereich voller Unbestimmbarkeiten ist. Indem damit parallel die diskursive Argumentation zugunsten der eher vorsichtigen Darstellung der Imponderabilien zurücktritt, wird aus seiner kulturkritischen Abhandlung ein Essay.

Wenn er „den intellektuellen Umschreibungen“ von Emerson, Maeterlinck, Novallis, Nietzsche und Rudolf Kassner mit der Begründung, „Es fehlt die Konvergenz zur Eindeutigkeit, der Eindruck lässt sich nicht komprimieren und zum Niederschlag bringen [...]“, keinen Erkenntniswert zuschreiben will, dann stellt sich die Frage, warum er es für notwendig erachtet, sich mit ihnen jetzt eingehend zu beschäftigen. (GW 8, S. 1049.) Mehr als die Hälfte des Aufsatzes erörtert doch das Problem adäquater Erkenntnisgewinnung außerhalb der Naturwissenschaft. Wurde bisher die naturwissenschaftliche Methodik gerade wegen ihrer unantastbaren Objektivität als Gegenbild zu der Spenglerschen angesehen, erweist sich jene, bekennet Musil bereitwillig, auf dem nicht-ratioïden Gebiet als unbrauchbar, und zwar deshalb, weil hier die Beziehungen zunehmend von dem Regulativ des Subjektiven und Zufälligen beherrscht sind. Damit will er jedoch auch dieses Territorium nicht der Spenglerschen Gedankenwillkür überlassen. Vielmehr stellt er sich als adäquate Lösung etwas höchst Paradoxes vor: Er spielt mit der Möglichkeit, die Leistungsfähigkeit der Ratio auf dem nicht-ratioïdem Gebiet zu potenzieren:

Wäre es angesichts des Mißverhältnisses, in dem die Leistungen auf nicht-ratioïdem Gebiet zu den rein rationalen der Wissenschaft heute stehn, nicht vermessen, so würde ich sagen, daß der Verstand dort, wo er all seiner Bequemlichkeiten beraubt ist, desto elastischer sein und dort wo alles fließt, desto schärfer unterscheiden und fassen muß. (GW 8, S. 1050.)

Eigentlich vollzieht sich damit stufenweise eine Überbewertung des Nicht-Ratioïden bei gleichzeitigem Beharren auf der Potenz der Ratio. Schienen am Anfang dieser Kritik noch die exakten Wissenschaften infolge ihrer Tragfähigkeit bezüglich der Wirklichkeit auf der Wertskala des Autors ganz oben zu stehen, heißt es etwa in der Mitte des Essays über „Wissen, rationale Ordnung, begrifflich definierte Gegenstände und Beziehungen“, sie seien „in gewissem Sinne tot“, weil „sie unabhängig von uns gelten“. (GW 8, S. 1051.) In „Geistesgebieten“ sei dagegen alles lebendig, und jetzt wird

diese Lebendigkeit als höchster Wert anerkannt, sogar ein „Erkennen“ im Sinne eines „Wiedererinnern[s]“ gilt ihm in diesem Bereich als erlaubt. (GW 8, S. 1051.) Zur gleichen Zeit ertappt sich Musil dabei, dass eine solche Gegenüberstellung von Ratioïdem und Nicht-Ratioïdem als Totem und Lebendigem ganz der Art Spenglers entspricht, und versucht, die gleiche Unterscheidung durch die Einführung der Kategorien von Kausalität und Motivation differenzierter auszudrücken: Kausalität müsse – entgegen der Praxis Spenglers – als ein Grundprinzip des Ratioïden auf die Erfassung von Regelmäßigkeiten eingeschränkt bleiben; Motivation hingegen sei das Grundprinzip des Nicht-Ratioïden und diene dem Verständnis multipler und komplexer Beziehungen.

Im Folgenden kontrastiert Musil die Herausforderungen des Nicht-Ratioïden mit Spenglers Alternative. Er nimmt dabei die vorige Gegenüberstellung von Totem und Lebendigem nochmals auf und kommt zu der Schlussfolgerung, dass sich im Bereich des Nicht-Ratioïden jede solche zweipolige Konstruktion als starr, ein System solcher Gegensatzpaare als schematisch aufgebaut entpuppe: „Bei gewissenhafter Befolgung ergibt sich Spenglers Philosophie von selbst und sogar noch einiges mehr [...].“ (GW 8, S. 1053.)

Zum Abschluss des Methodenproblems nimmt er noch die Intuition als einen besonderen nicht-ratioïden Vorgang unter die Lupe, um für ihren Mechanismus eine analytische Erklärung zu geben. In diesem Essay bedeutet dies natürlich wiederum, dass er ihren rationalen Anteil hervorhebt und Spenglers Ansicht, sie besitze eine irrationale, nicht erklärbare Grundlage, zu widerlegen sucht.

Dem inhaltlichen Kern der Kulturphilosophie Spenglers widmet Musil nur drei kurze Kapitel. Sein Ausgangspunkt ist dabei die Überzeugung, dass die die Kultur tragenden Ideen ständig der Veränderung unterworfen seien, woran man übrigens ihren nicht-ratioïden Ursprung sogleich erkennen könne. Er hält dies für einen natürlichen, unbeeinflussbaren Prozess, und daher ist für ihn – im Unterschied zur Spenglerschen Konstruktion – auch nicht mehr ihre Voraussehbarkeit die Frage, sondern der Umgang mit solchen Erscheinungen. Was er hierbei Spengler – und der Zeit überhaupt – wiederum länger vorwirft, ist die Verwechslung möglicher, jedoch miteinander unvereinbarer Verhaltensweisen. Er behauptet, man verwechsle unbedacht die Erforschung objektiver Gestezmäßigkeiten mit der Bevorzugung emotionaler Reaktionen, ohne den Unterschied zu erkennen.

Was man Intellektualismus im üblen Sinn nennt, die modische intellektuelle Hast unsrer Zeit, das Abwelken der Gedanken vor der Reife, hat darin einen Grund, daß wir mit unsren Gedanken Tiefe suchen und mit unsren Gefühlen Wahrheit und ohne die Verkehrtheit zu merken, jede Weile darüber enttäuscht sind, daß es uns schließlich nicht gelingt. (GW 8, S. 1056.)

Den Denkfehler sieht er nicht darin, dass man sich für eine emotionale oder eine rationale Methode entscheidet, sondern darin, dass man diese nicht auf den ihnen entsprechenden Gebieten einsetzt. Schuld daran sei die Trägheit des analytischen Geistes: „Aber nicht, weil der Intellekt seicht ist [...] sondern weil wir nicht gearbeitet haben“. (GW 8, S. 1057.) Nach einer so intensiven Auseinandersetzung mit der Denkweise, welche Spenglers Werk zugrunde liegt, verwundert es nicht, dass dessen eigentliches Thema, nämlich die „Streitfrage“ von Kultur und Zivilisation, bei Musil auf wenig Interesse stößt. Er erspart es sich, auf das fatalistische Programm Spenglers näher einzugehen; stattdessen begnügt er sich damit, Kultur und Zivilisation kurz und wertneutral aus einer historischen Optik gegeneinander abzugrenzen. Demnach sei Kultur mit Attributen wie „einheitlich“, „unmittelbar“ und „instinktiv“ zu charakterisieren, wohingegen Zivilisation als „diffus“ und „indirekt“ zu bezeichnen sei. (GW 8, S. 1057.)

Über die fatalistische Einstellung und die möglichen ethisch-politischen Folgen derselben in diesem dargestellten Geschichtskonzept, derentwegen etwa Adorno die stärksten Bedenken gegen den *Untergang* äußern sollte, verliert Musil kein Wort. Während jener Spenglers Werk gerade wegen seines historischen Fatalismus als Rechtfertigung von Macht und Gewalt sowie als Enthebung von geschichtlicher Verantwortung einstuft,²⁹⁷ tauchen in der Kritik des Möglichkeitsdichters Musil merkwürdigerweise solche Einwände nicht auf. Die von Spengler vorgebrachten biologisch angehauchten und deterministisch verstandenen Gründe für die negativen Zivilisationserscheinungen bei Spengler übergeht er mit dem Hinweis auf das „Volumen des sozialen Körpers“, in dem er die Quelle allen Übels sieht. (GW 8, S. 1057.) Dies impliziert freilich die Aufforderung, das soziale Problem zu lösen – statt passiv den vermeintlich unausweichlichen ‚Untergang‘ hinzunehmen.

Dass dieser Essay im Wesentlichen die *Skizze der Erkenntnis des Dichters* fortsetzt, zeigen die abschließenden Bemerkungen Musils. In seiner Zusammenfassung lässt er das durchgängig scharf kritisierte Werk beiseite, um nochmals auf die Konkurrenz zwischen Ratioïdem und Nicht-Ratioïdem zurückzukommen, weil sich für ihn die Zivilisationserscheinungen seiner Zeit in erster Linie in diesem Gegensatz manifestieren. Ohne die Lösung anzugeben, beharrt er dabei auf der Notwendigkeit einer „andre[n] Verwertung der Wissenschaft wie der Dichtung“. (GW 8, S. 1059.)

297 „Spengler hat die Naturwüchsigkeit der Kultur mit einem Nachdruck ausgesprochen, der ein für allemal das Vertrauen in ihre versöhnende Kraft erschüttern sollte. Schlagender als fast jeder andere hat er demonstriert, wie die Naturwüchsigkeit der Kultur stets wieder zum Untergang treibt, und wie Kultur selber als Form und Ordnung verschworen ist der blinden Herrschaft, die in permanenter Krise sich und ihren Opfern gleichermaßen das Schicksal bereitet.“ Siehe Adorno 1997, S. 69.

4. Essayistische Schreibweise als nicht-ratioïdes Verfahren

Musils Bemühungen um den Aufgabenbereich des Geistes kreisen immer wieder um dieselbe Konstellation. Eine Zeit lang war das Problem der Gegensatz zwischen Wissenschaft und Kunst, Verstand und Gefühl, Rationalität und Seelenhaftigkeit, Erfahrung und Erlebnis. Schon früh hat Musil erkannt, dass ihre Trennung unfruchtbar ist, ihre Verbindung, mithin eine Art ‚Ineinandergreifen‘, aber höchst problematisch. Einerseits verlangt er von den exakten Wissenschaften, auch den Aufgaben der Seele gerecht zu werden, und hält es für die dichterische Praxis von entscheidender Bedeutung zu erkennen, dass „das Gefühl an und für sich [...] an Qualitäten arm“ ist. (GW 8, S. 1000.) Andererseits warnt er vor dem „Überfließen einer lyrischen Ungenauigkeit in die Gevierte der Vernunft“ wie bei Spengler. (GW 8, S. 1058.)

Wenn er die Aufgabenbereiche des Geistes in das Ratioïde und das Nicht-Ratioïde teilt und damit seine Begriffsbasis mit einem neuen Gegensatzpaar bereichert, so geschieht dies nicht nach dem Schema der ursprünglichen Dichotomien, auch wenn er einräumt, dass dem Ratioïden die Naturwissenschaft und dem Nicht-Ratioïden die Kunst am besten gerecht wird. Bei seinen Versuchen, dem Nicht-Ratioïden eine eigene Methode zuzuweisen, spielt die Ratio immer wieder eine bedeutende Rolle: Wie gezeigt wurde, experimentiert er in *Geist und Erfahrung* dafür mit dem Begriff des ‚Überrationalismus‘ und definiert auch den zum Modewort gewordenen Begriff ‚Intuition‘ neu, wobei er von dem üblichen rein irrationalistischen Verständnis abrückt. Ebenfalls zum Instrumentarium des Nicht-Ratioïden wird von Musil das psychische Grundprinzip der Motivation gezählt, welche diesmal in Abgrenzung zu ihrem ratioïden Pendant, der Kausalität, bestimmt wird.

Nicht erwähnt wurde bisher, dass Musil in *Geist und Erfahrung* doch die essayistische Schreibweise als eklatantes Beispiel für das Nicht-Ratioïde gilt. Das ergibt sich implizit aus der dort gegebenen Charakterisierung dieser Gattung, die sogleich wieder die Bestimmungen der Blei-Essays in Erinnerung ruft, und ebenso auch explizit, wenn Musil einige Essayarten anspricht:

Anstelle des starren Begriffs tritt die pulsierende Vorstellung, anstelle von Gleichsetzung treten Analogien, an die der Wahrheit Wahrscheinlichkeit, der wesentliche Aufbau ist nicht mehr systematisch, sondern schöpferisch. Das Gebiet umfaßt alle Grade der Abstufung vom fast Wissenschaftlichen, wie es dem Essay Taine's oder Macaulay's, schließlich aber auch fast jeder Geschichtsschreibung eignet, bis zu Ahnung und Willkür oder jenen nur noch Anregungsreize spendenden Abhandlungen, wie sie heute manchenmal Dichter schreiben. Dementsprechend konvergiert der Gehalt bis zum fast Eindeutigen, bald divergiert er bis zur vollen Disparatheit und schafft nur Denkd dispositionen und diffuse Bewegtheit. (GW 8, S. 1050.)

Dass er daneben prinzipiell auch „fast jede Geschichtsschreibung“ für „geeignet“ hält, die monographische Darstellung Spenglers jedoch als inadäquates Produkt der Historiographie ablehnt, tut der Tatsache keinen Abbruch, dass gerade jene Schreibweise, welche dem Essay eigen ist, zu seiner Wunschvorstellung von einer „andre[n] Verwertung der Wissenschaft wie der Dichtung“ als beispielhaft vorgestellt wird. (GW 8, S. 1059.)